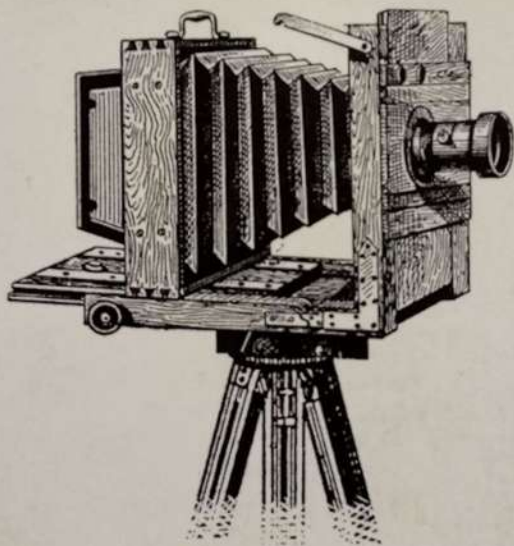
ROLAND BARTHES



A CÂMARA CLARA



EDITORA
NOVA
FRONTEIRA

ROLAND BARTHES

A CÂMARA CLARA
Nota sobre a fotografia

Tradução de
Júlio Castañon Guimarães

9ª impressão



EDITORA
NOVA
FRONTEIRA

Título original: La chambre claire

Editora Nova Fronteira S.A.
Rua Bambina, 25 – Botafogo – CEP 22251-050
Rio de Janeiro – RJ – Brasil
Tel.: (21) 2131-1111 – Fax: (21) 2537-2659
http://www.novafronteira.com.br
e-mail: sac@novafronteira.com.br

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

B294c Barthes, Roland
A câmara clara : nota sobre a fotografia / Roland Barthes ; tradução de Júlio Castañon Guimarães. – Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984

Tradução de: La chambre claire: note sur la photographie.
ISBN 85-209-0480-7

1. Fotografia. I. Título.

CDD 770
CDU 77

Em homenagem
a O Imaginário *de Sartre*



Daniel Boudinet: *Polaroid*, 1979.

1

Um dia, há muito tempo, dei com uma fotografia do último irmão de Napoleão, Jerônimo (1852). Eu me disse então, com um espanto que jamais pude reduzir: "Vejo os olhos que viram o Imperador." Vez ou outra, eu falava desse espanto, mas como ninguém parecia compartilhá-lo, nem mesmo compreendê-lo (a vida é, assim, feita a golpes de pequenas solidões), eu o esqueci. Meu interesse pela Fotografia adquiriu uma postura mais cultural. Decretei que gostava da Foto *contra* o cinema, do qual, todavia, eu não chegava a separá-la.

Essa questão se fazia insistente. Em relação à Fotografia, eu era tomado de um desejo "ontológico": eu queria saber a qualquer preço o que ela era "em si", por que traço essencial ela se distinguia da comunidade das imagens. Um desejo como esse queria dizer que, no fundo, fora das evidências provenientes da técnica e do uso e a despeito de sua formidável expansão contemporânea, eu não estava certo de que a Fotografia existisse, de que ela dispusesse de um "gênio" próprio.

2

Quem podia guiar-me?

Desde o primeiro passo, o da classificação (é preciso classificar, realizar amostragens, caso se queira constituir um *corpus*), a Fotografia se esquiva. As divisões às quais ela é submetida são de fato ou empíricas (Profissio-

nais/Amadores), ou retóricas (Paisagens/Objetos/Retratos/Nus), ou estéticas (Realismo/Pictorialismo), de qualquer modo exteriores ao objeto, sem relação com sua essência, que só pode ser (caso exista) o Novo de que ela foi o advento, pois essas classificações poderiam muito bem aplicar-se a outras formas, antigas, de representação. Diríamos que a Fotografia é inclassificável. Perguntei-me então a que poderia dever-se essa desordem.

Em primeiro lugar, encontrei o seguinte. O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. Nela, o acontecimento jamais se sobrepassa para outra coisa: ela reduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e um tanto boba, o *Tal* (tal foto, e não a Foto), em suma a *Tique*, a Ocasião, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável. Para designar a realidade, o budismo diz *sunya*, o vazio; mas melhor ainda: *tathata*, o fato de ser tal, de ser assim, de ser isso; *tat* quer dizer em sânscrito *isso* e levaria a pensar

Lacan, 53-66

Watts, 85

no gesto da criancinha que designa alguma coisa com o dedo e diz: *Ta, Da, Ça*!* Uma fotografia sempre se encontra no extremo desse gesto; ela diz: *isso é isso, é tal*! mas não diz nada mais; uma foto não pode ser transformada (dita) filosoficamente, ela está inteiramente lastreada com a contingência de que ela é o envoltório transparente e leve. Mostre suas fotos a alguém: essa pessoa logo mostrará as dela: "Olhe, este é meu irmão; aqui sou eu criança"; etc.; a Fotografia é sempre apenas um canto alternado de "Olhem", "Olhe", "Eis aqui"; ela aponta com o dedo um certo *vis-à-vis* e não pode sair dessa pura linguagem dêictica. É por isso que, assim como é lícito falar de *uma* foto, parecia-me improvável falar *da* Fotografia.

Tal foto, com efeito, jamais se distingue de seu referente (do que ela representa), ou pelo menos não se distingue dele de imediato ou para todo mundo (o que é feito por qualquer outra imagem, sobrecarregada, desde o início e por estatuto, com o modo como o objeto é

* Enquanto os dois monossílabos iniciais são desprovidos de significado, o último corresponde à contração do pronome demonstrativo francês *cela* 'isso'. (N. do T.)

simulado): perceber o significante fotográfico não é impossível (isso é feito por profissionais), mas exige um ato segundo de saber ou de reflexão. Por natureza, a Fotografia (é preciso por comodidade aceitar esse universal, que por enquanto apenas remete à repetição incansável da contingência) tem algo de tautológico: um cachimbo, nela, é sempre um cachimbo, intransigentemente. Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios; ou ainda semelhantes a esses pares de peixes (os tubarões, creio eu, segundo diz Michelet) que navegam de conserva, como que unidos por um coito eterno. A Fotografia pertence a essa classe de objetos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los: a vidraça e a paisagem, e por que não: o Bem e o Mal, o desejo e seu objeto: dualidades que podemos conceber, mas não perceber (eu ainda não sabia que, dessa teimosia do Referente em estar

sempre presente, iria surgir a essência que eu buscava).

Essa fatalidade (não há foto sem *alguma coisa* ou *alguém*) leva a Fotografia para a imensa desordem dos objetos — de todos os objetos do mundo: por que escolher (fotografar) tal objeto, tal instante, em vez de tal outro? A Fotografia é inclassificável porque não há qualquer razão para *marcar* tal ou tal de suas ocorrências; ela gostaria, talvez, de se fazer tão gorda, tão segura, tão nobre quanto um signo, o que lhe permitiria ter acesso à dignidade de uma língua; mas para que haja signo, é preciso que haja marca; privadas de um princípio de marcação, as fotos são signos que não prosperam bem, que *coalham*, como leite. Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos.

Calvino

Em suma, referente adere. E essa aderência singular faz com que haja uma enorme dificuldade para acomodar a vista à Fotografia. Os livros que tratam dela, aliás muito menos numerosos que os relativos a qualquer outra arte, padecem dessa dificuldade. Uns são técni-

cos; para "ver" o significante fotográfico, são obrigados a acomodar a vista muito perto. Outros são históricos ou sociológicos; para observar o fenômeno global da Fotografia, estes são obrigados a acomodar a vista muito longe. Eu constatava com desagrado que nenhum me falava com justeza das fotos que me interessam, as que me dão prazer ou emoção. Que tinha eu a ver com as regras de composição da paisagem fotográfica, ou, no outro extremo, com a Fotografia como rito familiar? A cada vez que lia algo sobre a Fotografia, eu pensava em tal foto amada, e isso me deixava furioso. Pois eu só via o referente, o objeto desejado, o corpo prezado; mas uma voz importuna (a voz da ciência) então me dizia em tom severo: "Volte à Fotografia. O que você vê aí e que o faz sofrer inclui-se na categoria 'Fotografias de amadores', que foi tratada por uma equipe de sociólogos: nada mais que o traço de um protocolo social de integração, destinado a salvar do naufrágio a Família, etc." Todavia, eu persistia; outra voz, a mais forte, levava-me a negar o comentário sociológico; diante de certas fotos, eu me desejava selvagem, sem

cultura. Assim eu prosseguia, tanto sem ousar reduzir as fotos inumeráveis do mundo, quanto sem estender algumas das minhas a toda a Fotografia: em suma, eu me encontrava num impasse e, se me cabe dizer, "cientificamente" sozinho e desarmado.

3

Concluí então que essa desordem e esse dilema, evidenciados pela vontade de escrever sobre a Fotografia, refletiam uma espécie de desconforto que sempre me fora conhecido: o de ser um sujeito jogado entre duas linguagens, uma expressiva, outra crítica; e dentro desta última, entre vários discursos, os da sociologia, da semiologia e da psicanálise — mas que, pela insatisfação em que por fim me encontrava em relação tanto a uns quanto a outros, eu dava testemunho da única coisa segura

que existia em mim (por mais ingênua que fosse): a resistência apaixonada a qualquer sistema redutor. Pois toda vez que, tendo recorrido um pouco a algum, sentia uma linguagem adquirir consistência, e assim resvalar para a redução e a reprimenda, eu a abandonava tranqüilamente e procurava em outra parte: punha-me a falar de outro modo. Mais valia, de uma vez por todas, transformar em razão minha declaração de singularidade e tentar fazer da "antiga soberania do eu" (Nietzsche) um princípio heurístico. Resolvi tomar como ponto de partida de minha busca apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo de que existiam *para mim*. Nada á ver com um *corpus*: somente alguns corpos. Nesse debate, no fim das contas convencional, entre a subjetividade e a ciência, eu chegava a essa idéia bizarra: por que não haveria, por assim dizer, uma ciência nova por objeto? Uma *Mathesis singularis* (e não mais *universalis*)? Aceitei então tomar-me por mediador de toda a Fotografia: eu tentaria formular, a partir de alguns movimentos pessoais, o traço fundamental, o universal sem o qual não haveria Fotografia.

4

Eis-me assim, eu próprio, como medida do "saber" fotográfico. O que meu corpo sabe da Fotografia? Observei que uma foto pode ser objeto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções): fazer, suportar, olhar. O *Operator* é o Fotógrafo. O *Spectator* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *eídolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o "espetáculo" e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto.

Uma dessas práticas me estava barrada e eu não devia procurar questioná-la: não sou fotógrafo, sequer amador: muito impaciente para isso: preciso ver imediatamente o que produzi

(*Polaroid*? Divertido, mas decepcionante, a não ser em mãos de um grande fotógrafo). Eu podia supor que a emoção do *Operator* (e portanto a essência da Fotografia-segundo-o-Fotógrafo) tinha alguma relação com o "pequeno orifício" (*estênopo*) pelo qual ele olha, limita, enquadra e coloca em perspectiva o que ele quer "captar" (surpreender). Tecnicamente, a Fotografia está no entrecruzamento de dois processos inteiramente distintos: um é de ordem química: trata-se da ação da luz sobre certas substâncias; outro é de ordem física: trata-se da formação da imagem através de um dispositivo óptico. Parecia-me que a Fotografia do *Spectator* descendia essencialmente, se é possível assim dizer, da revelação química do objeto (cujos raios recebo com atraso) e que a Fotografia do *Operator* estava ligada, ao contrário, à visão recortada pelo buraco de fechadura da *camera obscura*. No entanto, dessa emoção (ou dessa essência) eu não podia falar, na medida em que nunca a conheci; não podia unir-me à coorte daqueles (os mais numerosos) que tratam da Foto-segundo-o-Fotógrafo. Eu tinha à minha disposição apenas duas expe-

riências: a do sujeito olhado e a do sujeito que olha.

5

Pode ocorrer que eu seja olhado sem que eu saiba, e disso eu ainda não posso falar, já que decidi tomar como guia a consciência de minha comoção. Mas com muita freqüência (realmente muita, em minha opinião) fui fotografado sabendo disso. Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a "posar", fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer (apólogo desse poder mortífero: alguns partidários da Comuna pagaram com a vida seu consentimento em posar sobre as barricadas: vencidos, foram re-

Freund, 101

conhecidos pelos policiais de Thiers e quase todos fuzilados).

Posando diante da objetiva (quero dizer: sabendo que estou posando, ainda que fugidiamente), não me arrisco tanto (pelo menos por enquanto). Sem dúvida, é metaforicamente que faço minha existência depender do fotógrafo. Mas essa dependência em vão procura ser imaginária (e do mais puro Imaginário), eu a vivo na angústia de uma filiação incerta: uma imagem — minha imagem — vai nascer: vão me fazer nascer de um indivíduo antipático ou de um "sujeito distinto"? Se eu pudesse "sair" sobre o papel como sobre uma tela clássica, dotado de um ar nobre, pensativo, inteligente, etc.! Em suma, se eu pudesse ser "pintado" (por Ticiano) ou "desenhado" (por Clouet)! No entanto, como o que eu gostaria que fosse captado é uma textura moral fina, e não uma mímica, e como a Fotografia é pouco sutil, salvo nos grandes retratistas, não sei como, do interior, agir sobre minha pele. Decido "deixar flutuar" em meus lábios e em meus olhos um leve sorriso, que eu gostaria que fosse "indefinível", no qual eu daria a ler, ao mesmo

tempo que as qualidades de minha natureza, a consciência divertida que tenho de todo o cerimonial fotográfico: presto-me ao jogo social, poso, sei disso, quero que vocês saibam, mas esse suplemento de mensagem não deve alterar em nada (para dizer a verdade, quadratura do círculo) a essência preciosa de meu indivíduo: o que sou, fora de toda efígie. Eu queria, em suma, que minha imagem, móbil, sacudida entre mil fotos variáveis, ao sabor das situações, das idades, coincidisse sempre com meu "eu" (profundo, como é sabido); mas é o contrário que é preciso dizer: sou "eu" que não coincido jamais com minha imagem; pois é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada (por isso a sociedade se apóia nela), e sou "eu" que sou leve, dividido, disperso e que, como um ludião, não fico no lugar, agitando-me em meu frasco: ah, se ao menos a Fotografia pudesse me dar um corpo neutro, anatômico, um corpo que nada signifique! Infelizmente, estou condenado pela Fotografia, que pensa agir bem, a ter sempre uma cara: meu corpo jamais encontra seu grau zero, ninguém o dá a ele (talvez apenas minha mãe? Pois não é a indi-

ferença que retira o peso da imagem — nada como uma foto "objetiva", do tipo "Photomaton", para fazer de você um indivíduo condenado, vigiado pela polícia —, é o amor, o amor extremo).

Ver-se a si mesmo (e não em um espelho): na escala da História, esse ato é recente, na medida em que o retrato, pintado, desenhado ou miniaturizado, era, até a difusão da Fotografia, um bem restrito, destinado, de resto, a apregoar uma situação financeira e social — de qualquer maneira, um retrato pintado, por mais semelhante que seja (é o que procuro provar), não é uma fotografia. É curioso que não se tenha pensado no *distúrbio* (de civilização) que esse ato novo traz. Eu queria uma História dos Olhares. Pois a Fotografia é o advento de mim* mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade. Ainda mais curioso: foi *antes* da Fotografia que os homens mais falaram da visão do duplo. Cos-

* Ao pronome francês "moi" correspondem em português, conforme sua função na oração — sujeito ou atributo —, ora a forma pronominal "eu", ora a forma "mim", o que impede um paralelismo perfeito da tradução. (N. do T.)

Gayral, 209 tuma-se aproximar a heautoscopia de uma alucinose; ela foi, durante séculos, um grande tema mítico. Hoje, porém, é como se recalcássemos a loucura profunda da Fotografia: ela lembra sua herança mítica apenas por esse ligeiro mal-estar que me toma quando "me" olho em um papel.

Esse distúrbio é no fundo um distúrbio de propriedade. O direito disse isso a seu modo: Chevrier-Thibaudeau a quem pertence a foto? ao sujeito (fotografado)? ao fotógrafo? A própria paisagem não passa de uma espécie de empréstimo feito junto ao proprietário do terreno? Inúmeros processos, segundo parece, exprimiram essa incerteza de uma sociedade para a qual o ser baseava-se em ter. A Fotografia transformava o sujeito em objeto, e até mesmo, se é possível falar assim, em objeto de museu: para fazer os primeiros retratos (em torno de 1840), era preciso submeter o sujeito a longas poses atrás de uma vidraça em pleno sol; tornar-se objeto, isso fazia sofrer como uma operação cirúrgica; inventou-se então um aparelho, um apoio para Freund, 68 a cabeça, espécie de prótese, invisível para a objetiva, que sustentava e mantinha o corpo

em sua passagem para a imobilidade: esse apoio para a cabeça era o soco da estátua que eu ia tornar-me, o espartilho de minha essência imaginária.

A Foto-retrato é um campo cerrado de forças. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte. Em outras palavras, ato curioso: não paro de me imitar, e é por isso que, cada vez que me faço (que me deixo) fotografar, sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautenticidade, às vezes de impostura (como certos pesadelos podem proporcionar). Imaginariamente, a Fotografia (aquela de que tenho a *intenção*) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro. O Fotógrafo sabe muito bem disso, e ele mesmo tem medo (ainda que

por razões comerciais) dessa morte em que seu gesto irá embalsamar-se. Nada seria mais engraçado (se não fôssemos sua vítima passiva, o plastrão,* como dizia Sade) que as contorsões dos fotógrafos para "dar vida": tristes iniciativas: fazem com que eu sente diante de meus pincéis, fazem com que eu saia ("fora" tem mais vida que "dentro"), fazem com que eu pose diante de uma escada porque um grupo de crianças brinca atrás de mim, avistam um banco e logo (que oportunidade) fazem com que eu sente nele. Seria possível dizer que, terrificado, o Fotógrafo tem de lutar muito para que a Fotografia não seja a Morte. Mas eu, já objeto, não luto. Pressinto que desse mau sonho será preciso que eu desperte de maneira ainda mais dura; pois não sei o que a sociedade faz de minha foto, o que ela lê nela (de qualquer modo, há tantas leituras de uma mesma face); mas quando me descubro no produto dessa operação, o que vejo é que me tor-

* No original: *plastron*. A primeira acepção do vocábulo é a de "peça da armadura que protege o peito"; em sentido figurado, indica "pessoa que serve de divertimento, de alvo de zombaria". (N. do T.)

nei Todo-Imagem, isto é, a Morte em pessoa; os outros — o Outro — desapropriam-me de mim mesmo, fazem de mim, com ferocidade, um objeto, mantêm-me à mercê, à disposição, arrumado em um fichário, preparado para todas as trucagens sutis: uma excelente fotógrafa, certo dia, fotografou-me; julguei ler nessa imagem o pesar de um luto recente: por uma vez a Fotografia me devolvia a mim mesmo; um pouco mais tarde, porém, eu encontrava essa mesma foto na capa de um panfleto; em virtude do artifício de uma tiragem, eu tinha apenas uma horrível face desinteriorizada, sinistra e rebarbativa, como a imagem de minha linguagem que os autores do livro queriam transmitir. (A "vida privada" não é nada mais que essa zona de espaço, de tempo, em que não sou uma imagem, um objeto. O que preciso defender é meu direito *político* de ser um sujeito.)

No fundo, o que encaro na foto que tiram de mim (a "intenção" segundo a qual eu a olho) é a Morte: a Morte é o *eidos* dessa Foto. Assim, estranhamente, a única coisa que suporto, de que gosto, que me é familiar, quando

me fotografam, é o ruído da máquina. Para mim, o órgão do Fotógrafo não é o olho (ele me terrifica), é o dedo: o que está ligado ao disparador da objetiva, ao deslizar metálico das placas (quando a máquina ainda as tem). Gosto desses ruídos mecânicos de uma maneira quase voluptuosa, como se, da Fotografia, eles fossem exatamente isso — e apenas isso — a que meu desejo se atém, quebrando com seu breve estalo a camada mortífera da Pose. Para mim, o barulho do Tempo não é triste: gosto dos sinos, dos relógios — e lembro-me de que originalmente o material fotográfico dependia das técnicas da marcenaria e da mecânica de precisão: as máquinas, no fundo, eram relógios de ver, e talvez em mim alguém muito antigo ainda ouça na máquina fotográfica o ruído vivo da madeira.

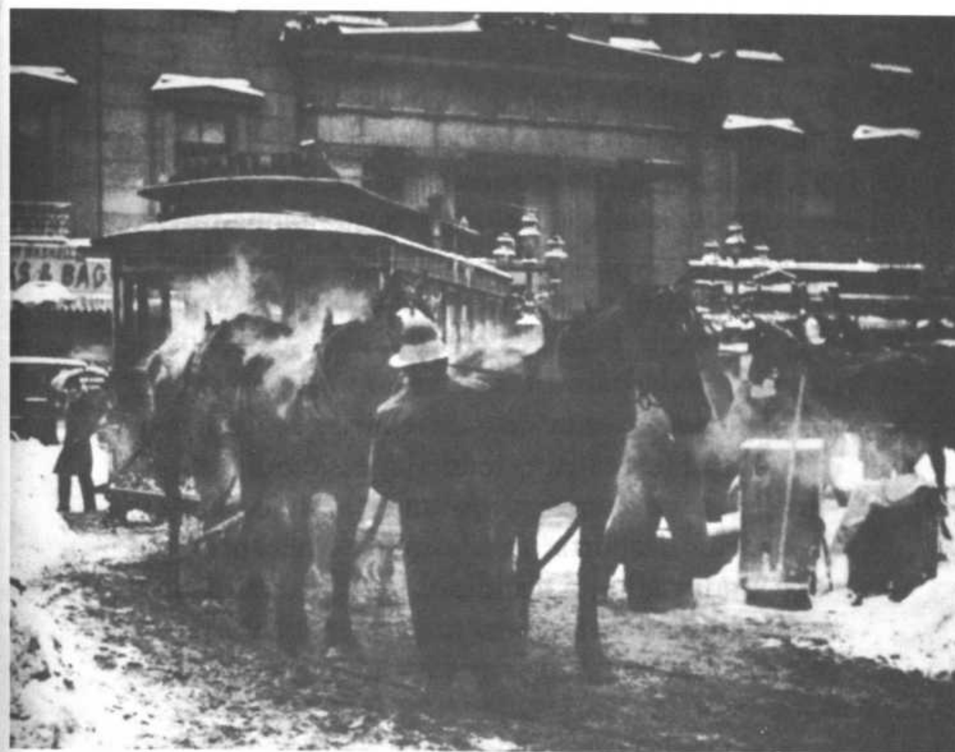
6

A desordem que desde o primeiro passo eu constatara na Fotografia, com todas as práticas e todos os sujeitos envolvidos, eu a reencontrava nas fotos do *Spectator* que eu era e que agora eu gostaria de interrogar.

Vejo fotos por toda parte, como todo mundo hoje em dia; elas vêm do mundo para mim, sem que eu peça; não passam de "imagens", seu modo de aparição é o tudo-o-que-vier (ou o tudo-o-que-for).* Todavia, entre as que foram escolhidas, avaliadas, apreciadas, reunidas em álbuns ou revistas, e que assim passaram pelo filtro da cultura, eu constatava que algumas provocavam em mim pequenos júbilos, como se estas remetessem a um centro silenciado, um bem erótico ou dilacerante, enterrado em mim mesmo (por mais bem comportado que aparentemente fosse o tema); e que outras,

* No original: "le tout-venant (ou le tout-allant)", um jogo de palavras. (N. do T.)

ao contrário, me eram de tal modo indiferentes, que a força de vê-las se multiplicarem, como erva daninha, eu sentia em relação a elas uma espécie de aversão, de irritação mesmo: há momentos em que detesto a Foto: que posso eu ter a ver com velhos troncos de árvores de Eugène Atget, nus de Pierre Boucher, sobreimpressões de Germaine Krull (cito apenas antigos nomes)? Mais ainda: eu constatava que no fundo jamais gostava de *todas* as fotos de um mesmo fotógrafo: de Stieglitz, encanta-me (mas intensamente) apenas sua foto mais conhecida (*O terminal dos bondes a cavalo,* New York, 1893); tal foto de Mapplethorpe me induzia a pensar que eu tinha encontrado "meu" fotógrafo; mas não, não gosto de todo Mapplethorpe. Eu não podia, portanto, chegar a essa noção cômoda, quando se quer falar de história, cultura, estética, que é chamada de estilo de um artista. Eu sentia, pela força de meus investimentos, sua desordem, seu acaso, seu enigma, que a Fotografia é uma arte *pouco segura*, tal como o seria (se colocássemos na cabeça que iríamos estabelecê-la)



"De Stieglitz encanta-me apenas sua foto mais conhecida. . ."

A. Stieglitz: O terminal da estação de cavalos, New York, 1893.

uma ciência dos corpos desejáveis ou detestáveis.

Eu via muito bem que estavam em questão movimentos de uma subjetividade fácil, que acaba logo, assim que a exprimimos: *gosto/ não gosto*: qual de nós não tem sua tábua interior de gostos, desgostos, indiferenças? Mas precisamente: sempre tive vontade de *argumentar* meus humores; não para justificá-los; menos ainda para preencher com minha individualidade a cena do texto; mas, ao contrário, para oferecê-la, estendê-la, essa individualidade, a uma ciência do sujeito, cujo nome pouco me importa, desde que ela alcance (o que ainda não está decidido) uma generalidade que não me reduza nem me esmague. Portanto, era preciso passar a ver isso.

7

Decidi então tomar como guia de minha nova análise a atração que eu sentia por certas fotos. Pois pelo menos dessa atração eu estava certo. Como chamá-la? Fascinação? Não, tal fotografia que destaco e de que gosto não tem nada do ponto brilhante que balança diante dos olhos e que faz a cabeça oscilar; o que ela produz em mim é exatamente o contrário do estupor; antes uma agitação interior, uma festa, um trabalho também, a pressão do indizível que quer se dizer. Então? Interesse? Isso é insuficiente; não tenho necessidade de interrogar minha comoção para enumerar as diferentes razões que temos para nos interessarmos por uma foto; podemos: seja desejar o objeto, a paisagem, o corpo que ela representa; seja amar ou ter amado o ser que ela nos dá a reconhecer; seja espantarmo-nos com o que vemos; seja admirar ou discutir o desempenho do fotógrafo, etc.; mas esses interesses são frouxos, heterogêneos; tal foto pode satis-

fazer a um deles e me interessar pouco; e se tal outra me interessa muito, eu gostaria de saber o que, nessa foto, me dá o *estalo*. Assim, parecia-me que a palavra mais adequada para designar (provisoriamente) a atração que sobre mim exercem certas fotos era *aventura*. Tal foto me *advém*, tal outra não.

O princípio da aventura permite-me fazer a Fotografia existir. De modo inverso, sem aventura, nada de foto. Cito Sartre: "As fotos de um jornal podem muito bem 'nada dizer-me', o que quer dizer que eu as olho sem pô-las em posição de existência. Assim as pessoas cuja fotografia vejo são bem alcançadas através dessa fotografia, mas sem posição existencial, exatamente como o Cavaleiro e a Morte, que são alcançados através da gravura de Dürer, mas sem que eu os ponha. Podemos, aliás, deparar com casos em que a fotografia me deixa em um tal estado de indiferença, que não efetuo nem mesmo a 'colocação em imagem'. A fotografia está vagamente constituída como objeto, e os personagens que nela figuram estão constituídos como personagens, mas apenas por causa de sua semelhança com seres

Sartre, 39

humanos, sem intencionalidade particular. Flutuam entre a margem da percepção, a do signo e a da imagem, sem jamais abordar qualquer uma delas."

Nesse deserto lúgubre, me surge, de repente, tal foto; ela me anima e eu a animo. Portanto, é assim que devo nomear a atração que a faz existir: uma *animação*. A própria foto não é em nada animada (não acredito nas fotos "vivas") mas ela me anima: é o que toda aventura produz.

8

Nessa pesquisa sobre a Fotografia, a fenomenologia emprestava-me, então, um pouco de seu projeto e um pouco de sua linguagem. Mas era uma fenomenologia vaga, desenvolta, cínica mesmo, de tal forma aceitava ela deformar ou esquivar seus princípios segundo o ar-

bítrio de minha análise. Em primeiro lugar, eu não saía e não tentava sair de um paradoxo: por um lado, a vontade de poder enfim nomear uma essência da Fotografia e, portanto, esboçar o movimento de uma ciência eidética da Foto; por outro lado, o sentimento intratável de que a Fotografia é essencialmente, se assim podemos dizer (contradição nos termos), apenas contingência, singularidade, aventura: minhas fotos participavam sempre, até o fim, do "alguma coisa qualquer": não é a própria enfermidade da Fotografia essa dificuldade para existir que chamamos de banalidade? A seguir, minha fenomenologia aceitava comprometer-se com uma força, o afeto; o afeto era o que eu não queria reduzir; sendo irredutível, ele era, exatamente por isso, aquilo a que eu queria, devia reduzir a Foto; mas seria possível reter uma intencionalidade afetiva, um intento do objeto que fosse imediatamente penetrado de desejo, de repulsa, de nostalgia, de euforia? A fenomenologia clássica, a que eu conhecera em minha adolescência (e desde então não houve outra), eu não me lembrava de que ela alguma vez falasse de desejo ou de

Lyotard, 11

luto. É bem verdade que eu adivinhava na Fotografia, de um modo muito ortodoxo, toda uma rede de essências: essências materiais (que obrigam ao estudo físico, químico, óptico da Foto) e essências regionais (que dependem, por exemplo, da estética, da História, da sociologia); mas no momento de chegar à essência da Fotografia em geral eu bifurcava; em vez de seguir o caminho de uma ontologia formal (de uma Lógica), eu me detinha, guardando comigo, como um tesouro, meu desejo ou meu desgosto; a essência prevista da Foto não podia, em meu espírito, separar-se do "patético" de que ela é feita, desde o primeiro olhar. Eu parecia com esse amigo que só se voltara para a Foto porque ela lhe permitia fotografar seu filho. Como *Spectator*, eu só me interessava pela Fotografia por "sentimento"; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso.

9

Eu folheava uma revista ilustrada. Uma foto me deteve. Nada de muito extraordinário: a banalidade (fotográfica) de uma insurreição na Nicarágua: rua em ruína, dois soldados com capacete em patrulha; em segundo plano, passam duas freiras. Essa foto me agradava? Me interessava? Me intrigava? Nem mesmo isso. Simplesmente, ela existia (para mim). Compreendi logo que sua existência (sua "aventura") tinha a ver com a co-presença de dois elementos descontínuos, heterogêneos, na medida em que não pertenciam ao mesmo mundo (necessidade alguma de ir até o contraste): os soldados e as freiras. Pressenti uma regra estrutural (na medida de meu próprio olhar) e tentei de imediato verificá-la, examinando outras fotos do mesmo repórter (o holandês Koen Wessing): muitas dessas fotos me prendiam porque comportavam essa espécie de dualidade que eu acabava de detectar. Aqui, uma mãe e uma filha deploram aos brados a



"Compreendi logo que a "aventura" dessa foto tinha a ver com a co-presença de dois elementos. . ."

Koen Wessing: Nicarágua, O exército em patrulha nas ruas, 1979.

prisão do pai (Baudelaire: "a verdade enfática do gesto nas grandes circunstâncias da vida"), e isso ocorre *em pleno campo* (de onde puderam tomar conhecimento da notícia? para quem esses gestos?). Ali, sobre um calçamento destruído, um cadáver de criança sob um lençol branco; os pais, os amigos o cercam, desolados; cena, infelizmente, banal, mas notei perturbações: o pé descalço do cadáver, o lençol levado pela mãe a chorar (por que esse lençol?), uma mulher distante, uma amiga sem dúvida, com um lenço no nariz. Ali ainda, em um apartamento bombardeado, os grandes olhos de dois garotos, a camisa de um levantada sobre sua pequena barriga (o excesso desses olhos perturba a cena). Ali enfim, encostados na parede de uma casa, três sandinistas, com a parte inferior do rosto coberta por um pano (mau cheiro? clandestinidade? Sou inocente, não conheço as realidades da guerrilha); um descansa o fuzil na coxa (vejo suas unhas); mas a outra mão abre-se e estende-se, como se ele explicasse e demonstrasse alguma coisa. Minha regra funcionava perfeitamente na medida em que outras fotos da mesma reporta-



". . . o lençol levado pela mãe a chorar (por que esse lençol?). . ."

Koen Wessing: Nicarágua, Pais descobrem o cadáver do filho, 1979.

gem me detinham menos; eram belas, diziam bem da dignidade e do horror da insurreição, mas não comportavam a meus olhos qualquer marca: sua homogeneidade permanecia cultural: eram "cenas", um pouco à maneira de Greuze, se nelas não tivesse havido a aspereza do assunto.

10

Minha regra era suficientemente plausível para que eu tentasse nomear (terei necessidade disso) esses dois elementos, cuja co-presença fundava, assim parecia, a espécie de interesse particular que eu tinha por essas fotos.

O primeiro, visivelmente, é uma vastidão, ele tem a extensão de um campo, que percebo com bastante familiaridade em função de meu saber, de minha cultura; esse campo pode ser

mais ou menos estilizado, mais ou menos bem-sucedido, segundo a arte ou a oportunidade do fotógrafo, mas remete sempre a uma informação clássica: a insurreição, a Nicarágua, e todos os signos de uma e de outra: combatentes pobres, em trajes civis, ruas em ruína, mortos, dores, o sol e os pesados olhos índios. Desse campo são feitas milhares de fotos, e por essas fotos posso, certamente, ter uma espécie de interesse geral, às vezes emocionado, mas cuja emoção passa pelo revezamento judicioso de uma cultura moral e política. O que experimento em relação a essas fotos tem a ver com um afeto *médio*, quase com um amestramento. Eu não via, em francês, palavra que exprimisse simplesmente essa espécie de interesse humano; mas em latim, acho que essa palavra existe: é o *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, "estudo", mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros histó-

ricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações.

O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à idéia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte — e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere).

Tendo assim distinguido na Fotografia dois temas (pois em suma as fotos de que eu gostava eram construídas à maneira de uma sonata clássica), eu podia ocupar-me sucessivamente de um e de outro.

11

Muitas fotos, infelizmente, permanecem inertes diante de meu olhar. Mas mesmo entre as que têm alguma existência a meus olhos, a maioria provoca em mim apenas um interesse geral e, se assim posso dizer, *polido*: nelas, nenhum *punctum*: agradam-me ou desagradam-me sem me pungir: estão investidas somente do *studium*. O *studium* é o campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconseqüente: *gosto / não gosto*, *I like / I don't*. O *studium* é da ordem do *to like*, e não do *to love*; mobiliza um meio-dese-

jo, um meio-querer; é a mesma espécie de interesse vago, uniforme, irresponsável, que temos por pessoas, espetáculos, roupas, livros que consideramos "distintos".

Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores. O *studium* é uma espécie de educação (saber e polidez) que me permite encontrar o *Operator*, viver os intentos que fundam e animam suas práticas, mas vivê-las de certo modo ao contrário, segundo meu querer de *Spectator*. Isso ocorre um pouco como se eu tivesse de ler na Fotografia os mitos do Fotógrafo, fraternizando com eles, sem acreditar inteiramente neles. Esses mitos visam evidentemente (é para isso que serve o mito) a reconciliar a Fotografia e a sociedade (é necessário? — Pois bem, é: a Foto é *perigosa*), dotando-a de *funções*, que são para o Fotógrafo outros álibis. Essas funções são: informar, representar, surpreender, fazer significar, dar vontade. E eu, *Spectator*, eu as reconheço com mais ou menos prazer: nelas invisto meu *studium* (que jamais é meu gozo ou minha dor).

12

Como a Fotografia é contingência pura e só pode ser isso (é sempre *alguma coisa* que é representada) — ao contrário do texto que, pela ação repentina de uma única palavra, pode fazer uma frase passar da descrição à reflexão — , ela fornece de imediato esses "detalhes" que constituem o próprio material do saber etnológico. Quando William Klein fotografa "Primeiro de Maio de 1959" em Moscou, ensina-me como se vestem os russos (o que, no fim das contas, não sei): *noto* o grosso boné de um garoto, a gravata do outro, o pano da cabeça da velha, o corte de cabelo de um adolescen-



*"O fotógrafo me ensina
como se vestem os russos:
noto o grosso boné de um garoto,
a gravata de outro,
o pano da cabeça da velha,
o corte de cabelo de um adolescente. . ."*

William Klein: Primeiro de Maio em Moscou, 1959.

te, etc. Posso descer mais ainda no detalhe, observar que muitos homens fotografados por Nadar tinham unhas compridas: pergunta etnográfica: como se usavam as unhas em tal ou tal época? Isso a Fotografia pode me dizer, muito melhor que os retratos pintados. Ela me permite ter acesso a um infra-saber; fornece-me uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim um certo fetichismo: pois há um "eu" que gosta do saber, que sente a seu respeito como que um gosto amoroso. Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de "biografemas"; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia.

13

O primeiro homem que viu a primeira foto (se excetuarmos Niepce, que a fizera) deve ter pensado que se tratava de uma pintura: mesmo enquadramento, mesma perspectiva. A Fotografia foi, é ainda atormentada pelo fantasma da Pintura (Mapplethorpe representa um ramo de íris tal como poderia fazê-lo um pintor oriental); a Fotografia fez dela, através de suas cópias e de suas contestações, a Referência absoluta, paterna, como se tivesse nascido do Quadro (isso é verdade, tecnicamente, mas apenas em parte; pois a *camera obscura* dos pintores não é mais que uma das causas da Fotografia; o essencial, talvez, tenha sido a descoberta química). Eideticamente, *neste ponto de minha busca*, nada distingue uma fotografia, por mais realista que seja, de uma pintura. O "pictorialismo" é apenas um exagero do que a Foto pensa de si mesma.

Não é, porém (parece-me), pela Pintura que a Fotografia tem a ver com a arte, é pelo Tea-

tro. Na origem da Foto, sempre colocamos Niepce e Daguerre (mesmo que o segundo tenha usurpado um pouco o lugar do primeiro); ora, Daguerre, quando se apossou da invenção de Niepce, explorava, na praça do Château (na République), um teatro de panoramas animados por movimentos e jogos de luz. A *camera obscura*, em suma, deu ao mesmo tempo o quadro perspectivo, a Fotografia e o Diorama, sendo todos três artes de cena; mas se a Foto me parece mais próxima do Teatro, isso ocorre através de um revezamento singular (talvez eu seja o único a vê-lo): a Morte. É conhecida a relação original do teatro e do culto dos Mortos: os primeiros atores destacavam-se da comunidade ao desempenharem o papel dos Mortos: caracterizar-se era designar-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto: busto pintado de branco do teatro totêmico, homem com rosto pintado do teatro chinês, maquiagem à base de pasta de arroz do Katha Kali indiano, máscara do Nô japonês. Ora, é essa mesma relação que encontro na Foto; por mais viva que nos esforcemos por concebê-la (e esse furor de "dar vida" só pode ser a denegação

mítica de um mal-estar de morte), a Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos.

14

Imagino (é tudo o que posso fazer, já que não sou fotógrafo) que o gesto essencial do *Operator* é o de surpreender alguma coisa ou alguém (pelo pequeno orifício da câmara) e que esse gesto é, portanto, perfeito quando se realiza sem que o sujeito fotografado tenha conhecimento dele. Desse gesto derivam abertamente todas as fotos cujo princípio (seria melhor dizer cujo álibi) é o "choque"; pois o "choque" fotográfico (bem diferente do *punctum*) consiste menos em traumatizar do que em revelar aquilo que estava tão bem oculto, que o próprio ator dele estava ignorante ou inconsciente. Assim, toda uma gama de "surpresas" (assim são elas para mim, *Spectator*; mas para o Fotógrafo são "desempenhos").

A primeira surpresa é a do "raro" (raridade do referente, bem entendido); um fotógrafo, dizem-nos com admiração, levou quatro anos de pesquisas para compor uma antologia fotográfica de monstros (homem com duas cabeças, mulher com três seios, criança com cauda, etc.: todos sorridentes). A segunda surpresa é, por sua vez, bem conhecida da Pintura, que com freqüência reproduziu um gesto apreendido no ponto de seu trajeto em que o olho normal não pode imobilizá-lo (em outro local chamei esse gesto de *numen* do quadro histórico): Bonaparte *acaba* de tocar os Empestados de Jaffa; sua mão se retira; do mesmo modo, aproveitando sua ação instantânea, a Foto imobiliza uma cena rápida em seu tempo decisivo: Apestéguy, no incêndio do Publicis, fotografa uma mulher que está pulando de uma janela. A terceira surpresa é a da proeza: "Há meio século, Harold D. Edgerton fotografa a queda de uma gota de leite, em um milionésimo de segundo" (nem preciso confessar que esse tipo de foto não me

toca nem me interessa: muito fenomenólogo para gostar de outra coisa que não uma aparência à minha medida). Uma quarta surpresa é a que o fotógrafo espera das contorções da técnica: sobreimpressões, anamorfoses, exploração voluntária de certos defeitos (desenquadramento, desfocamento, perturbação das perspectivas); grandes fotógrafos (Germaine Krull, Kertész, William Klein) jogaram com essas surpresas, sem me convencer, ainda que eu compreenda seu alcance subversivo. Quinto tipo de surpresa: o achado; Kertész fotografa a janela de uma mansarda; por trás da vidraça dois bustos antigos olham para a rua (gosto de Kertész, mas não gosto do humor nem em música nem na fotografia); a cena pode ser arranjada pelo fotógrafo; mas no mundo dos *media* ilustrados, trata-se de uma cena "natural" que o bom repórter teve o gênio, isto é, a oportunidade de surpreender: um emir com roupas características pratica esqui.

Todas essas surpresas obedecem a um princípio de desafio (aquilo por que elas me são estranhas): o fotógrafo, como um acrobata, deve desafiar as leis do provável ou mesmo do possível; em última instância, deve desafiar as do interessante: a foto se torna "surpreendente" a partir do momento em que não se sabe por que ela foi tirada; qual motivo e qual interesse para fotografar um nu, contra a luz, no vão de uma porta, a frente de um velho automóvel na grama, um cargueiro no cais, dois bancos em uma pradaria, nádegas de mulher diante de uma janela rústica, um ovo sobre uma barriga nua (fotos premiadas em um concurso de amadores)? Em um primeiro tempo, a Fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que ela fotografa. O "não importa o quê" se torna então o ponto mais sofisticado do valor.

15

Já que toda foto é contingente (e por isso mesmo fora de sentido), a Fotografia só pode significar (visar uma generalidade) assumindo uma máscara. É exatamente essa palavra que Calvino emprega para designar aquilo que faz de uma face o produto de uma sociedade e de sua história. É o que ocorre com o retrato de William Casby, fotografado por Avedon: a essência da escravidão é aqui colocada a nu: a máscara é o sentido, na medida em que é absolutamente puro (como o era no teatro antigo). É por isso que os grandes retratistas são grandes mitólogos: Nadar (a burguesia francesa), Sander (os alemães da Alemanha pré-nazista), Avedon (a *high-class* nova-iorquina).

Calvino

A máscara é, no entanto, a região difícil da Fotografia. A sociedade, assim parece, desconfia do sentido puro: ela quer sentido, mas ao mesmo tempo quer que esse sentido seja cercado de um ruído (como se diz em cibernética) que o faça menos agudo. Assim, a foto cujo



"A máscara é o sentido, na medida em que é absolutamente pura..."

R. Avedon: William Casby, nascido escravo, 1963.

sentido (não digo o efeito) causa muita impressão é logo desviada; é consumida esteticamente, não politicamente. A Fotografia da Máscara é, de fato, suficientemente crítica para inquietar (em 1934, os nazistas censuraram Sander porque seus "rostos da época" não correspondiam ao arquétipo nazista da raça), mas, por outro lado, é muito discreta (ou muito "distinta") para constituir verdadeiramente uma crítica social eficaz, pelo menos segundo as exigências do militantismo: qual ciência engajada reconheceria o interesse da fisiognomonia? A aptidão para perceber o sentido, político ou moral, de um rosto não é, em si mesma, um desvio de classe? E isso é ainda dizer muito: o Notário de Sander está marcado por importância e rigidez, seu Oficial de Justiça por afirmação e brutalidade; mas jamais um notário ou um oficial de justiça poderiam ler esses signos. Como distância, o olhar social passa aqui necessariamente pelo revezamento de uma estética fina, que a torna vã: só é crítico naqueles que já estão aptos para a crítica. Esse impasse é um pouco o de Brecht: ele foi hostil à Fotografia em virtude (dizia ele) da fraqueza



"Os nazistas censuraram Sander porque seus rostos da época não correspondiam à estética da raça nazista."

Sander: *Notário.*

de seu poder crítico; mas seu teatro, por sua vez, jamais pôde ser politicamente eficaz, por causa de sua sutileza e de sua qualidade estética.

Se excetuarmos o setor da Publicidade, onde o sentido só deve ser claro e distinto em virtude de sua natureza mercantil, a semiologia da Fotografia está, portanto, limitada aos desempenhos admiráveis de alguns retratistas. Para o resto, para o tudo-o-que-vier das "boas" fotos, tudo o que podemos dizer de melhor é que o *objeto fala*, induz, vagamente, a pensar. E ainda: mesmo isso corre o risco de ser sentido como perigoso. No ponto extremo, absolutamente nenhum sentido, pois é mais seguro: os redatores de *Life* recusaram as fotos de Kertész, quando chegou aos Estados Unidos, em 1937, porque, disseram eles, suas imagens "falavam demais"; elas faziam refletir, sugeriam um sentido — um outro sentido que não a letra. No fundo, a Fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é *pensativa*.

16

Uma velha casa, um pórtico com sombra, telhas, uma ornamentação árabe envelhecida, um homem sentado de costas para a parede, uma rua deserta, uma árvore mediterrânea (*Alhambra*, de Charles Clifford): essa foto antiga (1854) me toca: simplesmente porque tenho vontade de viver *aí*. Essa vontade mergulha em mim a uma profundidade e segundo raízes que não conheço: calor do clima? Mito mediterrâneo, apolinismo? Ausência de herdeiros? Aposentadoria? Anonimato? Nobreza? Não importa o que seja (de mim mesmo, de meus móveis, de meu fantasma), tenho vontade de viver lá, *com finura* — e essa finura jamais é satisfeita pela foto de turismo. Para mim, as fotografias de paisagens (urbanas ou campestres) devem ser *habitáveis*, e não visitáveis. Esse desejo de habitação, se o observo bem em mim mesmo, não é nem onírico (não sonho com um local extravagante) nem empírico (não procuro comprar uma casa segundo



"É aí que eu gostaria de viver..."

Charles Clifford: Alhambra (Granada), 1854-1856.

as vistas de um prospecto de agência imobiliária); ele é fantasmático, prende-se a uma espécie de vidência que parece levar-me adiante, para um tempo utópico, ou me reportar para trás, para não sei onde de mim mesmo: duplo movimento que Baudelaire cantou em *Convite à Viagem* e *Vida Anterior*. Diante dessas paisagens de predileção, tudo se passa como se *eu estivesse certo* de aí ter estado ou de aí dever ir. Ora, Freud diz do corpo materno que "não há outro lugar do qual possamos dizer com tanta certeza que nele já estivemos". Tal seria, então, a essência da paisagem (escolhida pelo desejo): *heimlich*, despertando em mim a Mãe (de modo algum inquietante). Chevrier-Thibaudeau

17

Tendo assim passado em revista os *interesses sensatos* despertados em mim por cer-

tas fotos, parecia-me constatar que o *studium*, na medida em que não é atravessado, fustigado, zebrado por um detalhe *(punctum)* que me atrai ou me fere, engendrava um tipo de foto muito difundido (o mais difundido do mundo), que poderíamos chamar de *fotografia unária*. Em gramática gerativa, uma transformação é unária se, através dela, uma única seqüência é gerada pela base: essas são as transformações: passiva, negativa, interrogativa e enfática. A Fotografia é unária quando transforma enfaticamente a "realidade, sem duplicá-la, sem fazê-la vacilar (a ênfase é uma força de coesão): nenhum duelo, nenhum indireto, nenhum distúrbio. A Fotografia unária tem tudo para ser banal, na medida em que a "unidade" da composição é a primeira regra da retórica vulgar (e especialmente escolar): "O tema, diz um conselho aos fotógrafos amadores, deve ser simples, livre de acessórios inúteis; isso tem um nome: a busca da unidade."

As fotos de reportagem são com muita freqüência fotografias unárias (a foto unária não é forçosamente pacífica). Nessas imagens, nada de *punctum*: choque — a letra pode traumati-

zar —, mas nada de distúrbio; a foto pode "gritar", não ferir. Essas fotos de reportagem são recebidas (de uma só vez), eis tudo. Eu as folheio, não as rememoro; nelas, nunca um detalhe (em tal canto) vem cortar minha leitura: interesso-me por elas (como me interesso pelo mundo), não gosto delas.

Uma outra foto unária é a foto pornográfica (não digo erótica: a erótica é um pornográfico desviado, fissurado). Nada de mais homogêneo que uma fotografia pornográfica. É sempre uma foto ingênua, sem intenção e sem cálculo. Como uma vitrine que mostrasse, iluminada, apenas uma única jóia, ela é inteiramente constituída pela apresentação de uma única coisa, o sexo: jamais objeto segundo, intempestivo, que venha ocultar pela metade, retardar ou distrair. Prova *a contrario*: Mapplethorpe faz seus grandes planos de sexos passarem do pornográfico ao erótico, fotografando de muito perto as malhas da sunga: a foto não é mais unária, já que me interesso pelo grão do tecido.

18

Nesse espaço habitualmente unário, às vezes (mas, infelizmente, com raridade) um "detalhe" me atrai. Sinto que basta sua presença para mudar minha leitura, que se trata de uma nova foto que eu olho, marcada a meus olhos por um valor superior. Esse "detalhe" é o *punctum* (o que me punge).

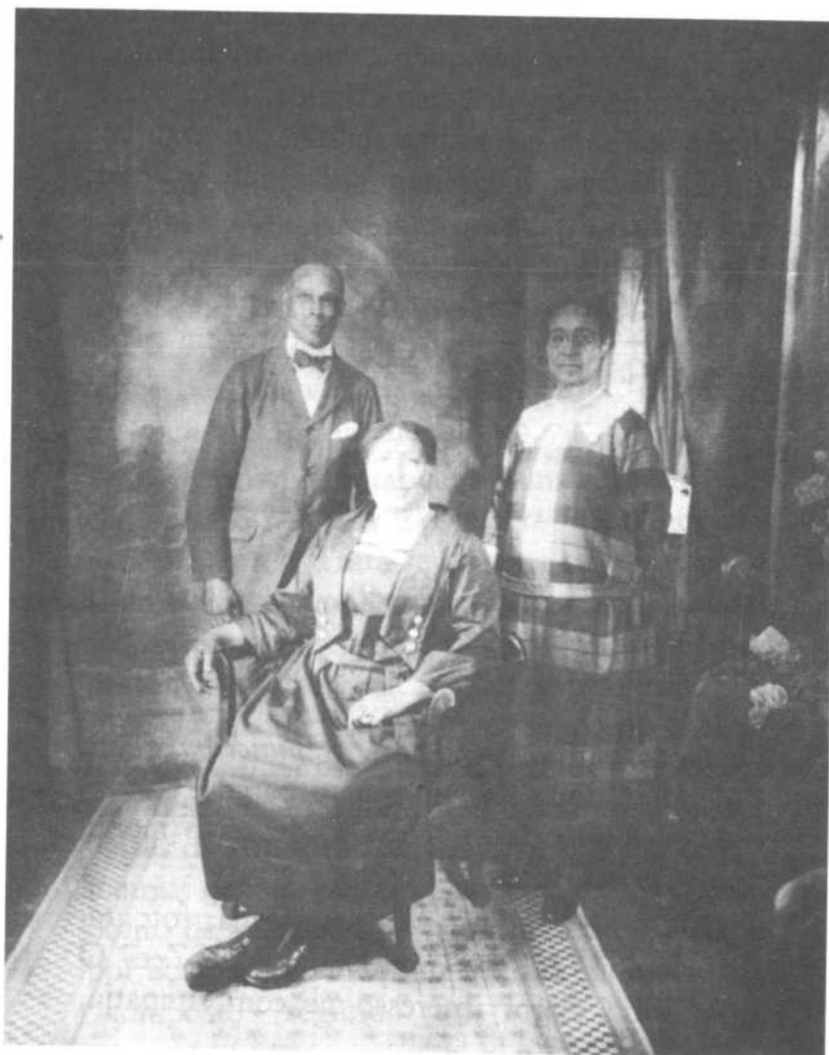
Não é possível estabelecer uma regra de ligação entre o *studium* e o *punctum* (quando ele está presente). Trata-se de uma co-presença, é tudo o que se pode dizer: as freiras "estavam lá", passando no fundo, quando Wessing fotografou os soldados nicaragüenses; do ponto de vista da realidade (que talvez seja o do *Operator*), toda uma causalidade explica a presença do "detalhe": a Igreja está implantada nesses países da América Latina, as freiras são enfermeiras, deixam-nas circular, etc.; mas, do meu ponto de vista de *Spectator*, o detalhe é dado por acaso e para nada; o quadro em nada está "composto" segundo uma lógica criativa; a

foto sem dúvida é dual, mas essa dualidade não é o motor de qualquer "desenvolvimento", como ocorre no discurso clássico. Para perceber o *punctum*, nenhuma análise, portanto, me seria útil (mas talvez, como veremos, às vezes, a lembrança): basta que a imagem seja suficientemente grande, que eu não tenha de escrutá-la (isso não serviria para nada), que, dada em plena página, eu a receba em pleno rosto.

19

Com muita freqüência, o *punctum* é um "detalhe", ou seja, um objeto parcial. Assim, dar exemplos de *punctum* é, de certo modo, *entregar-me*.

Eis uma família negra americana, fotografada em 1926 por James Van der Zee. O *studium* é claro: interesso-me com simpatia,



Os sapatos com presilhas.

James van der Zee: Retrato de família, 1926.

como bom sujeito cultural, pelo que a foto diz, pois ela fala (trata-se de uma "boa" foto): ela diz da responsabilidade, do familiarismo, do conformismo, do endomingamento, um esforço de promoção social para enfeitar-se com os atributos do Branco (esforço comovente, na medida em que é ingênuo). O espetáculo me interessa, mas não me "punge". O que me punge, coisa curiosa de dizer, é a larga cintura da irmã (ou da filha) — oh negra nutriz —, seus braços cruzados por trás das costas, à maneira de uma colegial, e sobretudo *seus sapatos de presilha* (por que algo fora de moda e tão datado me toca? Quero dizer: a que data ele me remete?). Esse *punctum* agita em mim uma grande benevolência, quase um enternecimento. Todavia, o *punctum* não leva em consideração a moral ou o bom gosto; o *punctum* pode ser mal educado. William Klein fotografou os garotos de um bairro italiano de New York (1954); é comovente, engraçado, mas o que vejo, com obstinação, são os maus dentes do garoto. Kertész, em 1926, fez um retrato de Tzara jovem (com monóculo); mas o que observo, por esse suplemento de visão, que é



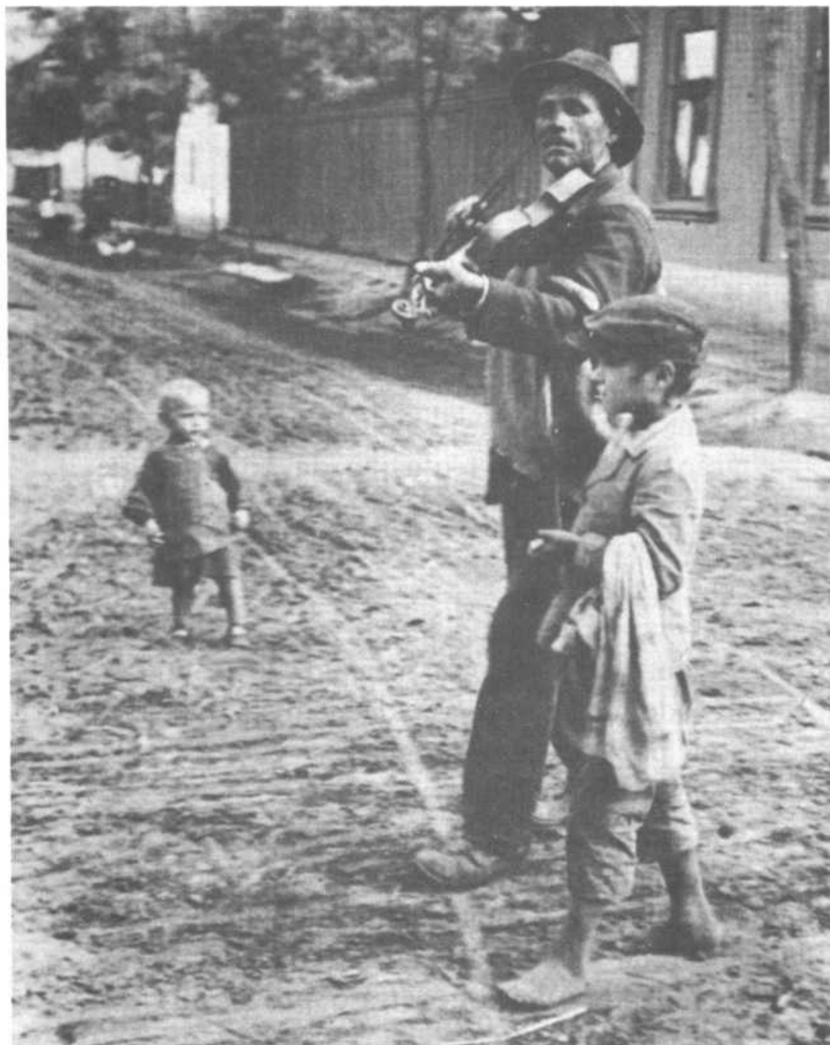
"O que vejo com obstinação são os maus dentes do garoto..."

William Klein: New York, 1954: o bairro italiano.

como a dádiva, a graça do *punctum*, é a mão de Tzara colocada sobre o umbral da porta: mão grande com unhas pouco limpas.

Por mais fulgurante que seja, o *punctum* tem, mais ou menos virtualmente, uma força de expansão. Essa força é freqüentemente metonímica. Há uma fotografia de Kertész (1921) que representa um rabequista cigano, cego, conduzido por um garoto; ora, o que vejo, por esse "olho que pensa" e me faz acrescentar alguma coisa à foto, é a rua de terra batida; o grão dessa rua terrosa me dá a certeza de estar na Europa central; percebo o referente (aqui, a fotografia se supera verdadeiramente a si própria: não é essa a única prova de sua arte? Anular-se como *medium,* não ser mais um signo, mas a coisa mesma?), reconheço, com todo meu corpo, as cidadezinhas que atravessei por ocasião de antigas viagens pela Hungria e Romênia.

Há uma outra expansão do *punctum* (menos proustiana): quando, paradoxo, ao mesmo tempo que permanece um "detalhe", preenche toda a fotografia. Duane Michals fotografou Andy Warhol: retrato provocante, já



"Reconheço com todo meu corpo as cidadezinhas que atravessei por ocasião de antigas viagens pela Hungria e Romênia.

A. Kertész: A balada do violinista, Abony, Hungria, 1921.

que Andy Warhol esconde o rosto com as mãos. Não tenho vontade alguma de comentar intelectualmente esse jogo de esconde (isso faz parte do *studium*); pois para mim Andy Warhol não esconde nada; ele me dá a ler abertamente suas mãos; e o *punctum* não é o gesto, é a matéria um pouco repelente dessas unhas espatuladas, ao mesmo tempo moles e sem cutícula.

20

Certos detalhes poderiam me "ferir". Se não o fazem é sem dúvida porque foram colocados lá intencionalmente pelo fotógrafo. Em *Shinohiera, fighter painter*, de William Klein (1961), a cabeça monstruosa do personagem não me diz nada, porque vejo bem que se trata de um artifício na obtenção da foto. Soldados com freiras ao fundo serviram-me de exemplo

para fazer compreender o que era a meus olhos o *punctum* (aí verdadeiramente elementar); mas quando Bruce Gilden fotografa lado a lado uma religiosa e travestis (New Orleans, 1973), o contraste, desejado (para não dizer: apoiado), não produz em mim qualquer efeito (a não ser, até mesmo, incômodo). Assim o detalhe que me interessa não é, ou pelo menos não é rigorosamente, intencional, e provavelmente não é preciso que o seja; ele se encontra no campo da coisa fotografada como um suplemento ao mesmo tempo inevitável e gracioso; ele não atesta obrigatoriamente a arte do fotógrafo; ele diz apenas ou que o fotógrafo se encontrava lá, ou, de maneira mais simplista ainda, que ele não podia não fotografar o objeto parcial ao mesmo tempo que o objeto total (como Kertész poderia ter "separado" o chão do rabequista que sobre ele anda?). A vidência do Fotógrafo não consiste em "ver", mas em estar lá. E sobretudo, imitando Orfeu, que ele não se volte para o que ele conduz e me dá!

21

Um detalhe conquista toda minha leitura; trata-se de uma mutação viva de meu interesse, de uma fulguração. Pela marca de *alguma coisa*, a foto não é mais *qualquer*. Esse *alguma coisa* deu um *estalo,* provocou em mim um pequeno abalo, um *satori*, a passagem de um vazio (pouco importa que o referente seja irrisório). Coisa estranha: o gesto virtuoso que se apossa das fotos "cultas" (investidas por um simples *studium*) é um gesto preguiçoso (folhear, olhar rápida e indolentemente, demorar e apressar-se); ao contrário, a leitura do *punctum* (da foto pontilhada, se assim podemos dizer) é ao mesmo tempo curta e ativa, encolhida como uma fera. Ardil do vocabulário: diz-se "desenvolver uma foto";* mas o que a ação química desenvolve é o indesenvol-

* No original está *"développer une photo"*, que em português se traduz, adequadamente, por "revelar uma foto". Todavia, justamente por um ardil do vocabulário, a (má) tradução literal impôs-se, para que não se desfizesse a concatenação do texto. (N. do T.)

vível, uma essência (de ferida), o que não pode transformar-se, mas apenas repetir-se sob as espécies da insistência (do olhar insistente). Isso aproxima a Fotografia (certas fotografias) do Haiku. Pois a notação de um haiku também é indesenvolvível: tudo está dado, sem provocar a vontade ou mesmo a possibilidade de uma expansão retórica. Nos dois casos, poderíamos, deveríamos falar de uma *imobilidade viva*: ligada a um detalhe (a um detonador), uma explosão produz uma estrelinha no vidro do texto ou da foto: nem o Haiku nem a Foto fazem "sonhar".

Na experiência de Ombredane, os negros vêem na tela apenas a minúscula galinha que atravessa em um canto a grande praça da aldeia. Eu também, das duas crianças anormais de uma instituição de New Jersey (fotografadas em 1924 por Lewis H. Hine), não vejo as cabeças monstruosas e os perfis deploráveis (isso faz parte do *studium*); o que vejo, como os negros de Ombredane, é o detalhe descentrado, a imensa gola Danton do garoto, o curativo no dedo da menina; sou um selvagem, uma criança — ou um maníaco; mando embora to-



"Desprezo todo saber,
toda cultura. . . vejo apenas
a imensa gola Danton do garoto,
o curativo no dedo da menina. . ."

Lewis H. Hine: Anormais em uma instituição, New Jersey, 1924.

do saber, toda cultura, abstenho-me de herdar de um outro olhar.

22

O *studium* está, em definitivo, sempre codificado, o *punctum* não (espero não abusar dessas palavras). Nadar, em sua época (1882), fotografou Savorgnan de Brazza cercado por dois jovens negros vestidos de marinheiros; um dos dois grumetes, curiosamente, colocou a mão na coxa de Brazza; esse gesto incôngruo tem tudo para fixar meu olhar, constituir um *punctum*. E no entanto não é um *punctum*; pois imediatamente, quer queira ou não, eu codifico a postura como "bizarra" (o *punctum*, para mim, são os braços cruzados do segundo grumete). O que posso nomear não pode, na realidade, me ferir. A impotência para nomear é um bom sintoma de distúrbio. Mapplethorpe



"O punctum, *para mim, são os braços cruzados do segundo grumete.*"

Nadar: Savorgnan de Brazza, 1882.



"Bob Wilson me detém, mas não chego a dizer por que . . ."

R. Mapplethorpe: Phil Glass e Bob Wilson.

fotografou Bob Wilson e Phil Glass. Bob Wilson me retém, mas não chego a dizer por quê, quer dizer, *onde*: será o olhar, a pele, a posição das mãos, os sapatos de tênis? O efeito é seguro, mas não é situável, não encontra seu signo, seu nome; é certeiro e no entanto aterrissa em uma zona vaga de mim mesmo; é agudo e sufocado, grita em silêncio. Curiosa contradição: é um raio que flutua.

Nada de espantoso, então, em que às vezes, a despeito de sua nitidez, ele só se revele muito tarde, quando, estando a foto longe de meus olhos, penso nela novamente. Às vezes acontece de eu poder conhecer melhor uma foto de que me lembro do que uma foto que vejo, como se a visão direta orientasse equivocamente a linguagem, envolvendo-a em um esforço de descrição que sempre deixará de atingir o ponto do efeito, o *punctum*. Lendo a foto de Van der Zee, eu julgava ter situado o que me emocionava: os sapatos de presilhas da negra endomingada; mas essa foto trabalhou em mim, e mais tarde compreendi que o verdadeiro *punctum* era o colar que ela trazia ao pescoço; pois (sem dúvida) era esse mesmo colar (fino

cordão de ouro trançado) que eu sempre vira usado por uma pessoa de minha família e que, uma vez desaparecida essa pessoa, ficou fechado em uma caixa familiar de antigas jóias (essa irmã de meu pai jamais se casara, vivera solteirona junto de minha mãe, e eu sempre tive pena dela, pensando na tristeza de sua vida provinciana). Eu acabava de compreender que por mais imediato, por mais incisivo que fosse, o *punctum* podia conformar-se com uma certa latência (mas jamais com qualquer exame).

No fundo — ou no limite — para ver bem uma foto mais vale erguer a cabeça ou fechar os olhos. "A condição prévia para a imagem é a visão", dizia Janouch a Kafka. E Kafka sorria e respondia: "Fotografam-se coisas para expulsá-las do espírito. Minhas histórias são uma maneira de fechar os olhos." A fotografia deve ser silenciosa (há fotos tonitruantes, não gosto delas): não se trata de uma questão de "discrição", mas de música. A subjetividade absoluta só é atingida em um estado, um esforço de silêncio (fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio). A foto me toca se a retiro de seu blablablá costumeiro: *"Técnica"*,

"Realidade", *"Reportagem"*, *"Arte"*, etc.: nada dizer, fechar os olhos, deixar o detalhe remontar sozinho à consciência afetiva.

23

Última coisa sobre o *punctum*: quer esteja delimitado ou não, trata-se de um suplemento: é o que acrescento à foto e *que todavia já está nela*. Às duas crianças anormais de Lewis H. Hine, não acrescento de modo algum a degenerescência do perfil: o código o diz antes de mim, toma meu lugar, não me deixa falar; o que acrescento — e que, é bem verdade, já está na imagem — é a gola, o curativo. Será que no cinema acrescento à imagem? — Acho que não; não tenho tempo: diante da tela, não estou livre para fechar os olhos; senão, ao reabri-los, não reencontraria a mesma imagem: estou submetido a uma voracidade contínua;

muitas outras qualidades, mas não *pensatividade*; donde o interesse, para mim, do fotograma.

Todavia, o cinema tem um poder que, à primeira vista, a Fotografia não tem: a tela (observou Bazin) não é um enquadramento, mas um esconderijo; o personagem que sai dela continua a viver: um "campo cego" duplica incessantemente a visão parcial. Ora, diante dos milhares de fotos, inclusive daquelas que possuem um bom *studium*, não sinto qualquer campo cego: tudo o que se passa no interior do enquadramento morre de maneira absoluta, uma vez ultrapassado esse enquadramento. Quando se define a Foto como uma imagem imóvel, isso não quer dizer apenas que os personagens que ela representa não se mexem; isso quer dizer que eles não *saem*: estão anestesiados e fincados, como borboletas. No entanto, a partir do momento em que há *punctum*, cria-se (adivinha-se) um campo cego: por causa de seu colar, a negra endomingada teve, para mim, toda uma vida exterior a seu retrato; Bob Wilson, dotado de um *punctum* insituável, tenho vontade de encontrá-lo. Eis a rainha Vitó-



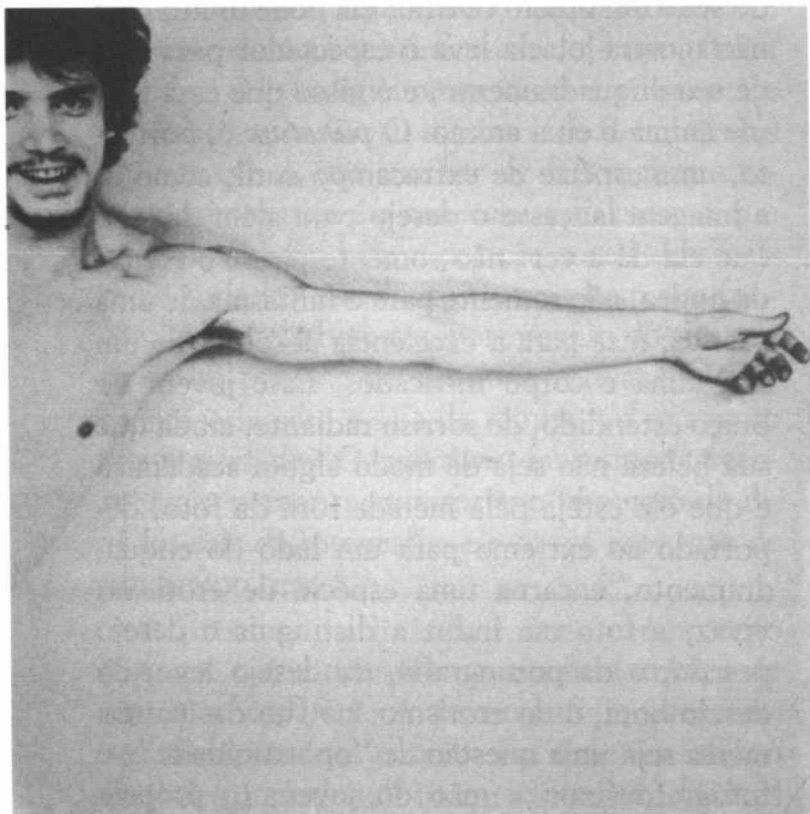
"Queen Victoria, entirely unaesthetic..."
(Virginia Woolf)

G. W. Wilson: A rainha Victoria, 1863.

ria fotografada (em 1863) por George W. Wilson; ela está sobre um cavalo, cuja garupa sua saia cobre dignamente (isso é o interesse histórico, o *studium*); mas ao lado dela, atraindo meu olhar, um auxiliar de *kilt* segura a rédea da montaria: é o *punctum,* pois mesmo que eu não conheça bem a posição social desse escocês (criado? estribeiro?), vejo bem sua função: velar pelo bom comportamento do animal: se ele se pusesse de súbito a voltear? O que aconteceria com a saia da rainha, ou seja, com *sua majestade*? O *punctum*, fantasmaticamente, faz o personagem vitoriano (é o caso de dizê-lo) sair da fotografia, ele provê essa foto de um campo cego.

A presença (a dinâmica) desse campo cego é, penso eu, o que distingue a foto erótica da foto pornográfica. A pornografia representa, costumeiramente, o sexo, faz dele um objeto imóvel (um fetiche), incensado como um deus que não sai de seu nicho; para mim, não há *punctum* algum na imagem pornográfica; quando muito ela me diverte (e ainda: o tédio surge rapidamente). A foto erótica, ao contrário (o que é a sua própria condição), não faz

do sexo um objeto central; ela pode muito bem não mostrá-lo; ela leva o espectador para fora de seu enquadramento, e é nisso que essa foto me anima e eu a animo. O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver: não somente para "o resto" da nudez, não somente para o fantasma de uma prática, mas para a excelência absoluta de um ser, alma e corpo intricados. Esse jovem de braço estendido, de sorriso radiante, ainda que sua beleza não seja de modo algum acadêmica e que ele esteja pela metade fora da foto, deportado ao extremo para um lado do enquadramento, encarna uma espécie de erotismo vivaz; a foto me induz a distinguir o desejo pesado, o da pornografia, do desejo leve, do desejo bom, o do erotismo; no fim das contas talvez seja uma questão de "oportunidade": o fotógrafo fixou a mão do jovem (o próprio Mapplethorpe, penso eu) em um bom grau de abertura, em sua densidade de entrega: alguns milímetros a mais ou a menos e o corpo suspeitado não mais teria se ofertado com benignidade (o corpo pornográfico, compacto, mostra-



"...a mão em um bom grau de abertura, em sua densidade de entrega..."

R. Mapplethorpe: Jovem com braço estendido.

se, não se dá, nele não há nenhuma generosidade): o Fotógrafo encontrou *o bom momento*, o *kairos* do desejo.

24

Perambulando assim de foto em foto (para dizer a verdade, todas públicas, até agora), eu talvez tenha aprendido como andava meu desejo, mas não tinha descoberto a natureza (o *eidos*) da Fotografia. Eu tinha de convir que meu prazer era um mediador imperfeito e que uma subjetividade reduzida a seu projeto hedonista não podia reconhecer o universal. Eu tinha de descer mais ainda em mim mesmo para encontrar a evidência da Fotografia, essa coisa que é vista por quem quer que olhe uma foto e que a distingue, a seus olhos, de qualquer outra imagem. Eu tinha de fazer minha palinódia.

II

25

Ora, numa noite de novembro, pouco tempo depois da morte de minha mãe, organizei as fotos. Eu não contava "reencontrá-la", não esperava nada dessas "fotografias de um ser, diante das quais nos lembramos menos bem dele do que se nos contentamos em pensar nele" (Proust). Eu sabia que, por essa fatalidade que é um dos traços mais atrozes do luto, eu consultaria imagens em vão, não poderia nunca mais lembrar-me de seus traços (convocá-los, inteiros, a mim). Não, eu queria, segundo o desejo de Valéry por ocasião da morte de sua mãe, "escrever uma pequena série de textos

Proust, III, 886

Valéry, 51

sobre ela, apenas para mim" (talvez eu a escreva um dia, a fim de que, impressa, sua memória dure pelo menos o tempo de minha notoriedade). Além do mais, essas fotos, se excetuarmos a que eu tinha publicado, na qual se vê minha mãe, jovem, a caminhar por uma praia das Landes e na qual eu "reencontrava" seu andar, sua saúde, sua irradiação — mas não sua face, muito distante —, essas fotos que eu tinha dela, eu não podia sequer dizer que gostava delas: não me punha a contemplá-las, não mergulhava nelas. Eu as percorria, mas nenhuma me parecia verdadeiramente "boa": nem desempenho fotográfico, nem ressurreição viva da face amada. Se um dia viesse a mostrá-las a amigos, teria dúvidas de que elas lhes falassem.

26

Em relação a muitas dessas fotos, era a História que me separava delas. A História não é

simplesmente esse tempo em que não éramos nascidos? Eu lia minha inexistência nas roupas que minha mãe tinha usado antes que eu pudesse me lembrar dela. Há uma espécie de estupefação em ver um ser familiar vestido *de outro modo*. Eis, em torno de 1913, minha mãe em traje de passeio, gorro, pluma, luvas, tecido delicado que surge nos punhos e na gola, de um "chique" desmentido pela doçura e simplicidade de seu olhar. É a única vez que a vejo assim, apanhada em uma História (dos gostos, das modas, dos tecidos): minha atenção desvia-se então dela para o acessório que pereceu; pois a roupa é perecível, ela forja para o ser amado um segundo túmulo. Para "reencontrar" minha mãe, fugidiamente, é pena, e sem jamais poder manter por muito tempo essa ressurreição, é preciso que, bem mais tarde, eu reencontre em algumas fotos os objetos que ela tinha sobre sua cômoda, uma caixa de pó-de-arroz de marfim (eu gostava do ruído da tampa), um frasco de cristal bisotado, ou ainda uma cadeira baixa que hoje tenho perto de minha cama, ou ainda os tecidos de ráfia que ela dispunha sobre o sofá, as grandes sacolas de que

ela gostava (cujas formas confortáveis desmentiam a idéia burguesa da "bolsa").

Assim, a vida de alguém cuja existência precedeu um pouco a nossa mantém encerrada em sua particularidade a própria tensão da História, seu quinhão. A História é histérica: ela só se constitui se a olhamos — e para olhá-la é preciso estar excluído dela. Como criatura viva, sou o contrário da História, o que a desmente, a destrói em benefício de minha história apenas (impossível para mim acreditar nos "testemunhos"; impossível pelo menos ser um deles; Michelet, por assim dizer, nada pôde escrever sobre seu próprio tempo). Para mim, a História é isso, o tempo em que minha mãe viveu *antes de mim* (aliás, é essa época que mais me interessa, historicamente). Nenhuma anamnese jamais poderá me fazer entrever esse tempo a partir de mim mesmo (é a definição da anamnese) — ao passo que, contemplando uma foto em que ela me estreita, criança, junto dela, posso despertar em mim a doçura enrugada do crepe da China e o perfume do pó-de-arroz.

27

E eis que começava a nascer a pergunta essencial: será que eu a *reconhecia*?

Ao sabor dessas fotos, às vezes eu reconhecia uma região de sua face, tal relação do nariz e da testa, o movimento de seus braços, de suas mãos. Eu sempre a reconhecia apenas por pedaços, ou seja, não alcançava seu ser e, portanto, toda ela me escapava. Não era ela e, todavia, não era nenhuma outra pessoa. Eu a teria reconhecido entre milhares de outras mulheres, e no entanto não a "reencontrava". Eu a reconhecia diferencialmente, não essencialmente. A fotografia me obrigava assim a um trabalho doloroso; voltado para a essência de sua identidade, eu me debatia em meio a imagens parcialmente verdadeiras e, portanto, totalmente falsas. Dizer diante de tal foto "é *quase* ela!" era-me mais dilacerante que dizer diante de tal outra: "não é de modo algum ela". O *quase*: regime atroz do amor, mas também estatuto decepcionante do sonho — por isso

odeio os sonhos. Pois com freqüência sonho com ela (só sonho com ela), mas jamais é inteiramente ela: ela às vezes tem, no sonho, alguma coisa de um pouco deslocado, de excessivo: por exemplo, jovial ou desenvolta — o que ela jamais era; ou ainda, *sei* que é ela, mas não *vejo* seus traços (mas será que no sonho se *vê* ou se *sabe*?): sonho com ela, não a sonho. E diante da foto, como no sonho, trata-se do mesmo esforço, do mesmo trabalho sisifino: remontar, aplicado, para a essência, descer novamente sem tê-la contemplado, e recomeçar.

Todavia, nessas fotos de minha mãe, havia sempre um lugar reservado, preservado: a claridade de seus olhos. Não era, no momento, mais que uma luminosidade toda física, o traço fotográfico de uma cor, o azul esverdeado de suas pupilas. Mas essa luz já era uma espécie de mediação que me conduzia para uma identidade essencial, o gênio da face amada. De resto, por mais imperfeitas que fossem, cada uma dessas fotos manifestava o sentimento exato que ela deveria ter experimentado a cada vez que se tivesse "deixado" fotografar: minha mãe "se prestava" à fotografia, temendo que

a recusa se transformasse em "atitude"; ela se saía bem dessa prova de se colocar diante da objetiva (ato inevitável) *com discrição* (mas sem nada do teatro crispado da humildade ou do enfado); pois ela sempre sabia substituir um valor moral por um valor superior, um valor civil. Não se debatia com sua imagem, como me debato com a minha: ela não se *supunha*.

28

Sozinho no apartamento em que ela há pouco tinha morrido, eu ia assim olhando sob a lâmpada, uma a uma, essas fotos de minha mãe, pouco a pouco remontando com ela o tempo, procurando a verdade da face que eu tinha amado. E a descobri.

A fotografia era muito antiga. Cartonada, os cantos machucados, de um sépia empalidecido, mal deixava ver duas crianças de pé, for-

mando grupo, na extremidade de uma pequena ponte de madeira em um Jardim de Inverno com teto de vidro. Minha mãe tinha na ocasião cinco anos (1898), seu irmão tinha sete. Ele apoiava as costas na balaustrada da ponte, sobre a qual estendera o braço; ela, mais distante, menor, mantinha-se de frente; sentia-se que o fotógrafo lhe havia dito: "Um pouco para frente, para que a gente possa te ver"; ela unira as mãos, uma segurando a outra por um dedo, como com freqüência fazem as crianças, num gesto desajeitado. O irmão e a irmã, unidos entre si, eu o sabia, pela desunião dos pais, que se divorciariam pouco tempo depois, tinham posado lado a lado, sozinhos, no espaço aberto entre as folhagens e palmas da estufa (tratava-se da casa em que minha mãe tinha nascido, em Chennevières-sur-Marne).

Observei a menina e enfim reencontrei minha mãe. A claridade de sua face, a pose ingênua de suas mãos, o lugar que docilmente ela havia ocupado, sem se mostrar nem se esconder, sua expressão enfim, que a distinguia, como o Bem do Mal, da menina histérica, da boneca careteira que imita os adultos, tudo isso

formava a figura de uma *inocência* soberana (se quisermos tomar essa palavra segundo sua etimologia, que é "não sei prejudicar"), tudo isso tinha transformado a pose fotográfica nesse paradoxo insustentável e que por toda sua vida ela sustentara: a afirmação de uma doçura. Nessa imagem de menina eu via a bondade que de imediato e para sempre havia formado seu ser, sem que ela a recebesse de ninguém; como essa bondade pôde provir de pais imperfeitos, que a amaram mal, em suma: de uma família? Sua bondade estava precisamente fora da jogada, não pertencia a qualquer sistema, ou pelo menos situava-se no limite de uma moral (evangélica, por exemplo); eu não poderia defini-la melhor do que por esse traço (entre outros): ela jamais me fez, em toda nossa vida em comum, uma única "observação". Essa circunstância extrema e particular, tão abstrata em relação a uma imagem, estava, no entanto, presente na face que ela tinha na fotografia que eu acabava de encontrar. "Não uma imagem justa, justo uma imagem", diz Godard. Mas meu pesar queria uma imagem justa, uma imagem que fosse a um só tempo justiça e justeza:

justo uma imagem, mas uma imagem justa. Tal era para mim a Fotografia do Jardim de Inverno.

Por uma vez, a fotografia me dava um sentimento tão seguro quanto a lembrança, tal como a experimentou Proust, quando, ao abaixar-se certo dia para descalçar-se, percebeu bruscamente em sua memória a face de sua avó verdadeira, "cuja realidade viva pela primeira vez eu encontrava em uma lembrança involuntária e completa". O obscuro fotógrafo de Chennevières-sur-Marne fora o mediador de uma verdade, assim como Nadar, que tirou de sua mãe (ou de sua mulher, não se sabe) uma das mais belas fotos do mundo; ele produzira uma foto supererrogatória, que continha mais do que aquilo que o ser técnico da fotografia pode razoavelmente prometer. Ou ainda (pois procuro dizer essa verdade), essa Fotografia do Jardim de Inverno era para mim como a última música que Schumann escreveu antes de soçobrar, esse primeiro *Canto da Aurora*, que se harmoniza ao mesmo tempo com o ser de minha mãe e com o pesar que tenho por sua morte; eu só poderia falar dessa harmonia atra-

Proust, II, 756



"Qual é, em sua opinião, o maior fotógrafo do mundo? — Nadar."

Nadar: Mãe ou mulher do artista.

vés de uma seqüência infinita de adjetivos; economizo-os, persuadido, porém, de que essa fotografia reunia todos os predicados possíveis de que se constituía o ser de minha mãe, e, inversamente, cuja supressão ou alteração parcial me haviam remetido às fotos dela que me haviam deixado insatisfeito. Essas fotos, que a fenomenologia chamaria objetos "quaisquer", eram apenas analógicas, suscitando apenas sua identidade, não sua verdade; mas a Fotografia do Jardim de Inverno, esta era bem essencial, ela realizava para mim, utopicamente, a *ciência impossível do ser único*.

29

Eu também não podia omitir de minha reflexão isto: eu descobrira essa foto ao remontar o Tempo. Os gregos entravam na Morte caminhando para trás: o que tinham diante deles

era o passado. Assim, remontei uma vida, não a minha, mas a de quem eu amava. Tendo partido de sua última imagem, tirada no verão antes de sua morte (tão cansada, tão nobre, sentada diante da porta de nossa casa, cercada de meus amigos), cheguei, remontando três quartos de século, à imagem de uma criança: olho intensamente para o Soberano Bem da infância, da mãe, da mãe-criança. É verdade que eu então a perdia duas vezes, em seu cansaço final e em sua primeira foto, para mim a última; mas foi então também que tudo oscilava e que eu a reencontrava enfim *tal que em si mesma*. . .

Vivi na realidade esse movimento da Foto (da ordem das fotos). No fim de sua vida, pouco tempo antes do momento em que olhei suas fotografias e descobri a Foto do Jardim de Inverno, minha mãe estava fraca, muito fraca. Eu vivia em sua fraqueza (era-me impossível participar de um mundo de força, sair à noite, toda mundanidade me causava horror). Durante sua doença, eu cuidava dela, estendia-lhe a tigela de chá de que ela gostava, porque nela podia beber de maneira mais cômoda do que

em uma xícara, ela se tornara minha pequena filha, confundindo-se, para mim, com a criança essencial que ela era em sua primeira foto. Em Brecht, por uma inversão que outrora eu admirava muito, é o filho que educa (politicamente) a mãe; contudo, jamais eduquei minha mãe, jamais a converti ao que quer que fosse; em certo sentido, jamais lhe "falei", jamais "discorri" diante dela, para ela; pensávamos, sem nos dizer, que a insignificância ligeira da linguagem, a suspensão das imagens, devia ser o espaço mesmo do amor, sua música. Ela, tão forte, que era minha Lei interior, eu a vivia para acabar como minha criança feminina. Eu resolvia assim, à minha maneira, a Morte. Se, como disseram tantos filósofos, a Morte é a dura vitória da espécie, se o particular morre para
Morin, 281 a satisfação do universal, se, após ter-se reproduzido como outro que não ele próprio, o indivíduo morre, tendo assim se negado e se superado, eu, que não procriara, eu tinha, em sua própria enfermidade, engendrado minha mãe. Morta ela, eu não tinha mais qualquer razão para me pôr em acordo com a marcha do Vivo superior (a espécie). Minha particularidade

não poderia nunca mais universalizar-se (a não ser, utopicamente, pela escritura, cujo projeto, a partir de então, devia tornar-se o único objetivo de minha vida). Eu só podia esperar minha morte total, indialética.

Eis o que eu lia na Fotografia do Jardim de Inverno.

30

Algo como uma essência da Fotografia flutuava nessa foto particular. Decidi então "tirar" toda a Fotografia (sua "natureza") da única foto que com segurança existiu para mim, e tomá-la de certo modo como guia de minha última busca. Todas as fotografias do mundo formavam um Labirinto. Eu sabia que no centro desse Labirinto não encontraria nada além dessa única foto, cumprindo a palavra de Nietzsche: "Um homem labiríntico jamais bus-

ca a verdade, mas unicamente sua Ariadne." A Foto do Jardim de Inverno era minha Ariadne, não porque ela me fizesse descobrir uma coisa secreta (monstro ou tesouro), mas porque me diria de que era feito esse fio que me puxava para a Fotografia. Eu compreendera que doravante seria preciso interrogar a evidência da Fotografia, não do ponto de vista do prazer, mas em relação ao que chamaríamos romanticamente de amor e morte.

(Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente, uma das mil manifestações do "qualquer"; ela não pode em nada constituir o objeto visível de uma ciência; não pode fundar uma objetividade, no sentido positivo do termo; quando muito interessaria ao *studium* de vocês: época, roupas, fotogenia; mas nela, para vocês, não há nenhuma ferida.)

31

No início eu me fixara um princípio: jamais reduzir o sujeito que eu era, diante de certas fotos, ao *socius* desencarnado, sem destinação, de que se ocupa a ciência. Esse princípio me obrigava a "esquecer" duas instituições: a Família, a Mãe.

Um desconhecido me escreveu: "Parece que o senhor prepara um álbum sobre as Fotos de família" (caminho extravagante do boato). Não: nem álbum, nem família. Há muito tempo, a família, para mim, era minha mãe, e, a meu lado, meu irmão; aquém, além, nada (a não ser a lembrança dos avós); nenhum "primo", essa unidade tão necessária à constituição do grupo familiar. De resto, quanto me desagrada esse expediente científico de tratar a família como se ela fosse unicamente um tecido de coerções e ritos: ou ela é codificada como um grupo de pertença imediata, ou se faz dela um nó de conflitos e de recalques. Diríamos

que nossos estudiosos não podem conceber que haja famílias "nas quais nos amemos".

E assim como não quero reduzir minha família à Família, também não quero reduzir minha mãe à Mãe. Ao ler certos estudos gerais, eu via que eles podiam aplicar-se de maneira convincente à minha situação: ao comentar Freud (*Moisés*), J. J. Goux explica que o judaísmo recusou a imagem para se precaver do risco de adorar a Mãe; e que o cristianismo, ao tornar possível a representação do feminino materno, tinha superado o rigor da Lei em benefício do Imaginário. Embora oriundo de uma religião sem imagens em que a Mãe não é adorada (o protestantismo), mas sem dúvida formado culturalmente pela arte católica, diante da Foto do Jardim de Inverno eu me abandonava à Imagem, ao Imaginário. Eu podia, portanto, compreender minha generalidade; mas, ao compreendê-la, escapava irresistivelmente dela. Na Mãe, havia um núcleo radiante, irredutível: minha mãe. Acham que sofro mais porque vivi toda minha vida com ela; mas minha dor provém de *quem ela era*; e é porque ela era quem ela era que vivi com ela. À Mãe

Goux

como Bem, ela acrescentara essa graça de ser uma alma particular. Eu podia dizer, como o Narrador proustiano quando da morte de sua avó: "Eu não me atinha apenas em sofrer, mas em respeitar a originalidade de meu sofrimento"; pois essa originalidade era o reflexo daquilo que havia nela de absolutamente irredutível, e por isso mesmo perdido para sempre de um único golpe. Dizem que o luto, por seu trabalho progressivo, apaga lentamente a dor; eu não podia, não posso acreditar nisso; pois, para mim, o Tempo elimina a emoção da perda (não choro), isso é tudo. Quanto ao resto, tudo permaneceu imóvel. Pois o que perdi não é uma Figura (a Mãe), mas um ser; e não um ser, mas uma *qualidade* (uma alma): não a indispensável, mas a insubstituível. Eu podia viver sem a Mãe (todos vivemos, mais cedo ou mais tarde); mas a vida que me restava seria infalivelmente e até o fim *inqualificável* (sem qualidade).

Proust, II, 759

32

O que eu tinha observado no início, de maneira desimpedida, sob pretexto de método, a saber, que toda foto é de alguma forma co-natural a seu referente, eu o descobria de novo, em estado de novo, deveria dizer eu, dominado pela verdade da imagem. Portanto, a partir de então, eu devia aceitar misturar duas vozes: a da banalidade (dizer o que todo mundo vê e sabe) e a da singularidade (salvar essa banalidade de todo o ardor de uma emoção que só pertencia a mim). Era como se eu procurasse a natureza de um verbo que não tivesse infinitivo e que só encontraríamos provido de um tempo e de um modo.

De início, era-me necessário conceber bem e, portanto, se possível, dizer bem (mesmo que seja uma coisa simples) em que o Referente da Fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de "referente fotográfico", não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo,

mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são "quimeras". Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia. O que intencionalizo em uma foto (não falemos ainda do cinema) não é nem a Arte, nem a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia.

O nome do noema da Fotografia será então: *"Isso-foi"*,* ou ainda: o Intratável. Em latim (pedantismo necessário porque esclarece nuances), isso seria sem dúvida: *"interfuit"*: isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator* ou

* A tradução perde a uniformidade do original na medida em que ao verbo *être* correspondem ora "ser", ora "estar", ora "existir". (N. do T.)

spectator); ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido. O verbo *intersum* quer dizer tudo isso.

É possível que, no desenvolvimento cotidiano das fotos, as mil formas de interesse que elas parecem suscitar, o noema "*Isso-foi*" seja, não recalcado (um noema não pode sê-lo), mas vivido com indiferença, como um traço que não precisa explicação. É dessa indiferença que a Foto do Jardim de Inverno acabava de me despertar. Seguindo uma ordem paradoxal, já que costumeiramente asseguramo-nos das coisas antes de declará-las "verdadeiras", sob o efeito de uma experiência nova, a da intensidade, eu induzira, da verdade da imagem, a realidade de sua origem; eu confundira verdade e realidade em uma emoção única, na qual eu colocava doravante a natureza — o gênio — da Fotografia, já que nenhum retrato pintado, supondo que ele me parecesse "verdadeiro", podia impor-me que seu referente tivesse realmente existido.

33

Eu podia dizer isso de outro modo: o que funda a natureza da Fotografia é a pose. Pouco importa a duração física dessa pose; mesmo no tempo de um milionésimo de segundo (a gota de leite de H. D. Edgerton), sempre houve pose, pois a pose não é aqui uma atitude do alvo, nem mesmo uma técnica do *Operator*, mas o termo de uma "intenção" de leitura: ao olhar uma foto, incluo fatalmente em meu olhar o pensamento desse instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho. Reporto a imobilidade da foto presente à tomada passada, e é essa interrupção que constitui a pose. Isso explica que o noema da Fotografia se altere quando essa Fotografia se anima e se torna cinema: na Foto, alguma coisa *se pôs* diante do pequeno orifício e aí permaneceu para sempre (está aí meu sentimento); mas no cinema alguma coisa *passou* diante desse mesmo pequeno orifício: a pose é levada e negada pela seqüência contínua das

imagens: trata-se de uma outra fenomenologia e, portanto, de uma outra arte que começa, embora derivada da primeira.

Na Fotografia, a presença da coisa (em um certo momento passado) jamais é metafórica; quanto aos seres animados, o mesmo ocorre com sua vida, salvo quando se fotografam cadáveres; e ainda: se a fotografia se torna então horrível, é porque ela certifica, se assim podemos dizer, que o cadáver está vivo, *enquanto cadáver*: é a imagem viva de uma coisa morta. Pois a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno; mas ao deportar esse real para o passado ("*isso foi*"), ela sugere que ele já está morto. Assim, mais vale dizer que o traço inimitável da Fotografia (seu noema) é que alguém viu o referente (mesmo que se trate de objetos) *em carne e osso*, ou ainda *em pessoa*. De resto, a Fotografia começou, historicamente, como uma arte da Pessoa: de

sua identidade, de seu caráter civil, do que se poderia chamar, em todos os sentidos da expressão, o *quanto-a-si* do corpo. Ainda aqui, de um ponto de vista fenomenológico, o cinema começa a diferir da Fotografia; pois o cinema (ficcional) mistura duas poses: o "*isso-foi*" do ator e o do papel, de modo que (coisa que eu não experimentaria diante de um quadro) jamais posso ver ou rever em um filme atores que sei que estão mortos, sem uma espécie de melancolia: a própria melancolia da Fotografia. (Experimento esse mesmo sentimento ao escutar a voz dos cantores desaparecidos.)

Penso novamente na fotografia de William Casby, "nascido escravo", fotografado por Avedon. O noema aqui é intenso; pois aquele que vejo aí *foi* escravo: ele certifica que a escravidão existiu, não tão longe de nós; e o certifica, não por testemunhos históricos, mas por uma ordem nova de provas, de certo modo experimentais, embora se trate do passado, e não mais apenas induzidas: a prova-segundo-são-Tomé-ao-querer-tocar-o-Cristo-ressuscitado. Lembro-me de ter guardado por muito tempo, re-

cortada de uma revista, uma fotografia — depois perdida, como todas as coisas muito bem guardadas — que representava uma venda de escravos: o dono, de chapéu, em pé, os escravos, de tanga, sentados. Digo bem: uma fotografia — e não uma gravura; pois meu horror e meu fascínio de criança provinham disso: era *certo* que isso existira: não se tratava de exatidão, mas de realidade: o historiador não era mais o mediador, a escravidão estava dada sem mediação, o fato estava estabelecido *sem método*.

34

Diz-se com freqüência que são os pintores que inventaram a Fotografia (transmitindo-lhe o enquadramento, a perspectiva albertiniana e a óptica da *camera obscura*). Digo: não, são os químicos. Pois o noema "*Isso foi*" só foi pos-

sível a partir do dia em que uma circunstância científica (a descoberta da sensibilidade dos sais de prata à luz) permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto diversamente iluminado. A foto é literalmente uma emanação do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como Sontag, 173
os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado.

Parece que em latim "fotografia" se diria: "imago lucis opera expressa"; ou seja: imagem revelada, "tirada", "subida", "espremida" * (como o suco de um limão) por ação da luz. E se a Fotografia pertencesse a um mundo que ainda tivesse alguma sensibilidade ao mito, não

* No original lê-se *"exprimée"*, que significa tanto "exprimida", ou "expressa", quanto "espremida", duplicidade de significado que se perde na tradução. (N. do T.)

deixaríamos de exultar diante da riqueza do símbolo: o corpo amado é imortalizado pela mediação de um metal precioso, a prata (monumento e luxo); ao que acrescentaríamos a idéia de que esse metal, como todos os metais da Alquimia, está vivo.

Não gosto de modo algum da Cor, talvez porque me encante (ou me entristeça) saber que a coisa de outrora, por suas radiações imediatas (suas luminâncias), realmente tocou a superfície que, por sua vez, meu olhar vem tocar. Um daguerreótipo anônimo de 1843 mostra, em medalhão, um homem e uma mulher, coloridos posteriormente pelo miniaturista do estúdio do fotógrafo: sempre tenho a impressão (pouco importa o que realmente ocorre) de que, do mesmo modo, em toda fotografia, a cor é um revestimento aposto ulteriormente sobre a verdade original do Preto-e-Branco. A Cor, para mim, é um ornato postiço, uma maquiagem (tal como a que é usada nos cadáveres). Pois o que me importa não é a "vida" da foto (noção puramente ideológica), mas a certeza de que o corpo fotografado vem me tocar

com seus próprios raios, e não com uma luz acrescentada depois.

(Assim, a Fotografia do Jardim de Inverno, por mais pálida que seja, é para mim o tesouro dos raios que emanavam de minha mãe criança, de seus cabelos, de sua pele, de seu vestido, de seu olhar, *nesse dia.*)

35

A Fotografia não rememora o passado (não há nada de proustiano em uma foto). O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu. Ora, esse é um efeito verdadeiramente escandaloso. A Fotografia sempre *me espanta*, com um espanto que dura e se renova, inesgotavelmente. Talvez esse espanto, essa teimosia, mergulhe na substância religiosa de que sou forjado;

nada a fazer: a Fotografia tem alguma coisa a ver com a ressurreição: não se pode dizer dela o que diziam os bizantinos da imagem do Cristo impregnada no Sudário de Turim, isto é, que ela não era feita por mão de homem, *acheiropoietos*?

Eis soldados poloneses em repouso em um campo (Kertész, 1915); nada de extraordinário, a não ser isso, que nenhuma pintura realista me daria: *eles estavam lá*; o que vejo não é uma lembrança, uma imaginação, uma reconstituição, um pedaço da Maia, como a arte prodigaliza, mas o real no estado passado: a um só tempo o passado e o real. O que a Fotografia dá como alimento a meu espírito (que permanece insaciado) é, por um ato breve cujo abalo não pode derivar em devaneio (trata-se talvez da definição do *satori*), o mistério simples da concomitância. Uma fotografia anônima representa uma casamento (na Inglaterra): vinte e cinco pessoas de todas as idades, duas meninas, um bebê; leio a data e calculo: 1910; portanto, necessariamente, estão todos mortos, salvo talvez as meninas, o bebê (agora, senhoras idosas, senhor idoso). Quando vejo a praia

de Biarritz em 1931 (Lartigue) ou o Pont des Arts em 1932 (Kertész) me digo: "Talvez eu aí estivesse"; talvez fosse eu entre os banhistas ou os passantes, numa dessas tardes de verão em que eu pegava o bonde de Bayonne para ir tomar banho na Grande Plage, ou num desses domingos pela manhã em que, vindo de nosso apartamento, na rua Jacques Callot, eu atravessava a ponte para ir ao Templo do Oratório (fase cristã de minha adolescência). A data faz parte da foto: não porque ela denote um estilo (isso não me diz respeito), mas porque ela faz erguer a cabeça, oferece ao cálculo a vida, a morte, a inexorável extinção das gerações: é *possível* que Ernest, jovem estudante fotografado em 1931 por Kertész, ainda viva hoje em dia (mas onde? como? Que romance!). Sou o ponto de referência de qualquer fotografia, e é nisso que ela me induz a me espantar, dirigindo-me a pergunta fundamental: por que será que vivo *aqui* e *agora*? Certamente, mais que outra arte, a Fotografia coloca uma presença imediata no mundo — uma co-presença; mas essa presença não é apenas de ordem política ("participar dos acontecimentos contemporâ-



"É possível que Ernest ainda viva hoje em dia: mas onde? como? Que romance!"

A. Kertész: Ernest, Paris, 1931.

neos pela imagem"), ela é também de ordem metafísica. Flaubert zombava (mas zombava realmente?) de Bouvard e Pécuchet a se interrogarem sobre o céu, as estrelas, o tempo, a vida, o infinito, etc. São questões desse tipo que a Fotografia me coloca: questões que dependem de uma metafísica "boba", ou simples (as respostas é que são complicadas): provavelmente a verdadeira metafísica.

36

A Fotografia não fala (forçosamente) *daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*. Essa sutileza é decisiva. Diante de uma foto, a consciência não toma necessariamente a via nostálgica da lembrança (quantas fotografias estão fora do tempo individual), mas, sem relação a qualquer foto existente no mundo, a via da certeza: a essência da Foto-

grafia consiste em ratificar o que ela representa. Certo dia, recebi de um fotógrafo uma foto minha, sendo-me impossível, apesar de meus esforços, lembrar-me de onde ela fora tirada; eu examinava a gravata, o pulôver, para descobrir em que circunstância eu os tinha usado; trabalho inútil. Todavia, *porque era uma fotografia*, eu não podia negar que eu tinha estado *lá* (mesmo que eu não soubesse *onde*). Essa distorção entre a certeza e o esquecimento me deu uma espécie de vertigem, e como que uma angústia policial (o tema de *Blow-up* não estava distante); fui ao vernissage como a um inquérito, para enfim tomar conhecimento daquilo que eu não sabia mais a meu respeito.

Nenhum escrito pode me dar essa certeza. O infortúnio (mas também, talvez, a volúpia) da linguagem é não poder autenticar-se a si mesma. O noema da linguagem talvez seja essa impotência, ou, para falar positivamente: a linguagem é, por natureza, ficcional; para tentar tornar a linguagem inficcional é preciso um enorme dispositivo de medidas: convoca-se a lógica ou, na sua falta, o juramento; mas a Fotografia, por sua vez, é indiferente a qualquer

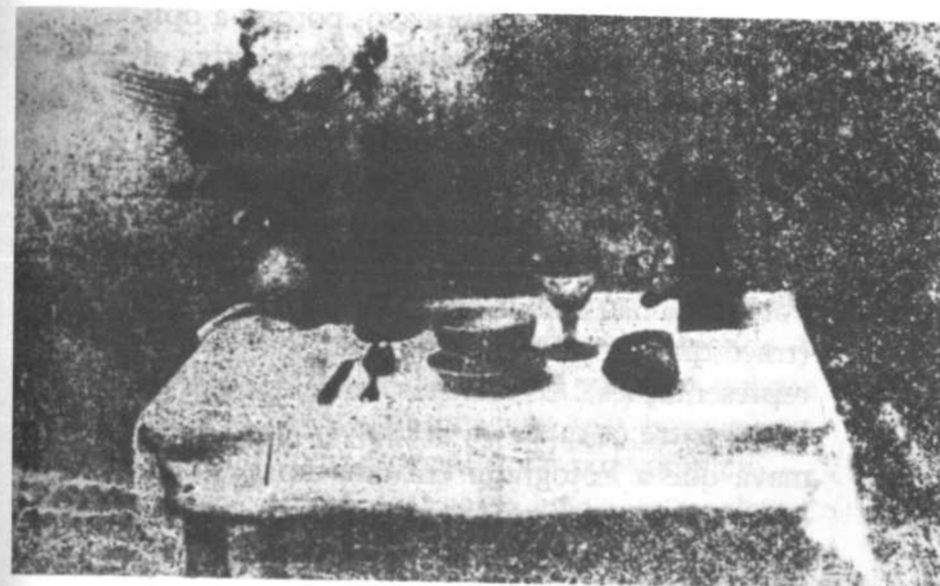
revezamento: ela não inventa; é a própria autentificação; os raros artifícios por ela permitidos não são probatórios; são, ao contrário, trucagens: a fotografia só é laboriosa quando trapaceia. Trata-se de uma profecia ao contrário: como Cassandra, mas com os olhos fixos no passado, ela jamais mente: ou antes, pode mentir quanto ao sentido da coisa, na medida em que por natureza é *tendenciosa*, jamais quanto a sua existência. Impotente para as idéias gerais (para a ficção), sua força, todavia, é superior a tudo o que o espírito humano pode, pôde conceber para nos dar garantia da realidade — mas também essa realidade é sempre apenas uma contingência ("*assim, sem mais*").

Toda fotografia é um certificado de presença. Esse certificado é o gene novo que sua invenção introduziu na família das imagens. As primeiras fotos que um homem contemplou (Niepce diante da *Mesa posta*, por exemplo) devem ter-lhe parecido semelhantes, como duas gotas de água, a pinturas (sempre a *camera obscura*); ele *sabia*, no entanto, que estava face a face com um mutante (um marciano po-

de parecer com um homem); sua consciência colocava o objeto encontrado fora de qualquer analogia, como o ectoplasma "do que fora": nem imagem, nem real, um ser novo, verdadeiramente: um real que não se pode mais tocar.

Talvez tenhamos uma resistência invencível para acreditar no passado, na História, a não ser sob forma de mito. A Fotografia, pela primeira vez, faz cessar essa resistência: o passado, doravante, é tão seguro quanto o presente, o que se vê no papel é tão seguro quanto o que
Legendre se toca. É o advento da Fotografia — e não, como se disse, o do cinema — que partilha a história do mundo.

É justamente porque a Fotografia é um objeto antropologicamente novo que ela deve escapar, assim me parece, às discussões habituais sobre a imagem. Hoje, entre os comentaristas da Fotografia (sociólogos e semiólogos), a moda é a da relatividade semântica: nada de "real" (grande desprezo pelos "realistas" que não vêem que a foto é sempre codificada), apenas
Beceyro artifício: *Thesis*, não *Physis*; a Fotografia, dizem eles, não é um *analogon* do mundo; o



A primeira foto.

Niepce: A mesa posta, cerca de 1822.

que ela representa é fabricado, porque a óptica fotográfica está submetida à perspectiva albertiniana (perfeitamente histórica) e a inscrição no clichê faz de um objeto tridimensional uma efígie bidimensional. Esse é um debate em vão: nada pode impedir que a Fotografia seja analógica; mas ao mesmo tempo o noema da Fotografia não está de modo algum na analogia (traço que ela partilha com todos os tipos de representações). Os realistas, entre os quais estou, e entre os quais eu já estava quando afirmava que a Fotografia era uma imagem sem código — mesmo que, evidentemente, códigos venham infletir sua leitura —, não consideram de modo algum a foto como uma "cópia" do real — mas como um emanação do *real passado*: uma *magia*, não uma arte. Perguntar se a fotografia é analógica ou codificada não é um bom caminho para análise. O importante é que a foto possui uma força constativa, e que o constativo da Fotografia incide, não sobre o objeto, mas sobre o tempo. Na Fotografia, de um ponto de vista fenomenológico, o poder de autentificação sobrepõe-se ao poder de representação.

37

Todos os autores estão de acordo, diz Sartre, ao notarem a pobreza das imagens que acompanham a leitura de um romance: se fico preso por esse romance, não há imagem mental. Ao *Pouco-de-Imagem* da leitura corresponde o *Tudo-Imagem* da Foto; não somente porque ela já é em si uma imagem, mas porque essa imagem muito especial se dá por completo — *íntegra*, diríamos, fazendo jogo com a palavra. A imagem fotográfica é plena, lotada: não tem vaga, a ela não se pode acrescentar nada.

No cinema, cujo material é fotográfico, a foto, no entanto, não tem essa completude (felizmente para ele). Por quê? Porque a foto, tirada em um fluxo, é empurrada, puxada incessantemente para outras vistas; no cinema, sem dúvida, sempre há referente fotográfico, mas esse referente desliza, não reivindica em favor de sua realidade, não declara sua antiga existência; não se agarra a mim: não é um *espectro*. Como o mundo real, o mundo fílmico

Husserl é sustentado pela presunção de "que a experiência continuará constantemente a fluir no mesmo estilo constitutivo"; mas a Fotografia rompe "o estilo constitutivo" (está aí seu espanto); ela é *desprovida de futuro* (estão aí seu patético, sua melancolia); nela, não há qualquer protensão, ao passo que o cinema é protensivo, e por isso de modo algum melancólico (o que ele é então? — Pois bem, é simplesmente "normal", como a vida). Imóvel, a Fotografia reflui da apresentação para a retenção.

Posso dizer isso de outro modo. Eis novamente a Foto do Jardim de Inverno. Estou só diante dela, com ela. O círculo está fechado, não há saída. Sofro, imóvel. Carência estéril, cruel: não posso *transformar* meu pesar, não posso deixar derivar meu olhar; nenhuma cultura vem me ajudar a falar desse sofrimento que vivo inteiramente na própria finitude da imagem (é por isso que, a despeito de seus códigos, não posso *ler* uma foto); a Fotografia — minha Fotografia — é desprovida de cultura: quando é dolorosa, nada, nela, pode transformar o pesar em luto. E se a dialética é esse

pensamento que domina o corruptível e converte a negação da morte em força de trabalho, então a Fotografia é indialética: é um teatro desnaturado onde a morte não pode "contemplar-se", refletir-se e interiorizar-se; ou ainda: o teatro morto da Morte, a rejeição do Trágico; ela exclui qualquer purificação, qualquer *catharsis*. Eu adoraria perfeitamente uma Imagem, uma Pintura, uma Estátua, mas uma foto? Só posso colocá-la em um ritual (sobre minha mesa, em um álbum) se, de algum modo, evito olhá-la (ou evito que ela me olhe), decepcionando voluntariamente sua plenitude insuportável e, por minha própria desatenção, fazendo com que ela se situe dentro de um tipo completamente diferente de fetiches: os ícones, que, nas igrejas gregas, beijamos sem vê-los, no vidro gelado. Lacoue-Labarthe, 187

Na Fotografia, a imobilização do Tempo só ocorre de um modo excessivo, monstruoso: o Tempo é obstruído (donde a relação com o Quadro Vivo, cujo protótipo mítico é o adormecimento da Bela Adormecida no bosque). Que a Foto seja "moderna", envolvida em nossa quotidianidade mais intensa, isso não im-

pede que haja nela como que um ponto enigmático de inatualidade, uma estase estranha,
Gayral, 217 a própria essência de uma *interrupção* (li que os habitantes da aldeia de Montiel, na província de Albacete, viviam assim, fixados em um tempo interrompido outrora, mas sem deixar de ler jornal e escutar rádio). Não somente a Foto jamais é, em essência, uma lembrança (cuja expressão gramatical seria o perfeito, ao passo que o tempo da Foto é antes o aoristo), mas também ela a bloqueia, torna-se rapidamente uma contralembrança. Certo dia, alguns amigos falaram de suas lembranças de infância; eles as tinham; mas eu, que acabava de olhar minhas fotos passadas, não as tinha mais. Cercado por essas fotografias, eu não podia mais me consolar com os versos de Rilke: "Tão doces como a lembrança, as mimosas banham o quarto": a Foto não "banha" o quarto: nenhum odor, nenhuma música, apenas *a coisa exorbitada*. A Fotografia é violenta: não porque mostra violências, mas porque a cada vez *enche de força a vista* e porque nela nada pode se recusar, nem se transformar (que às vezes se possa dizer que é doce não contradiz sua violência; muitos dizem que o açúcar é doce; mas eu o acho, o açúcar, violento).

38

Todos esses jovens fotógrafos que se movimentam no mundo, dedicando-se à captura da atualidade, não sabem que são agentes da Morte. É o modo como nosso tempo assume a Morte: sob o álibi denegador do perdidamente vivo, de que o Fotógrafo é de algum modo o profissional. Pois a Fotografia, historicamente, deve ter alguma relação com a "crise de morte", que começa na segunda metade do século Morin, 281
XIX; de minha parte, preferiria que em vez de recolocar incessantemente o advento da Fotografia em seu contexto social e econômico, nos interrogássemos também sobre o vínculo antropológico da Morte e da nova imagem. Pois é preciso que a Morte, em uma sociedade,

esteja em algum lugar; se não está mais (ou está menos) no religioso, deve estar em outra parte: talvez nessa imagem que produz a Morte ao querer conservar a vida. Contemporânea do recuo dos ritos, a Fotografia corresponderia talvez à intrusão, em nossa sociedade moderna, de uma Morte assimbólica, fora da religião, fora do ritual, espécie de brusco mergulho na Morte literal. *A Vida / a Morte*: o paradigma reduz-se a um simples disparo, o que separa a pose inicial do papel final.

Com a Fotografia, entramos na *Morte chã*. Certo dia, à saída de um curso, alguém me disse com desprezo: "O Senhor fala chãmente da Morte." — Como se o horror da Morte não fosse justamente sua platitude! O horror é isto: nada a dizer da morte de quem eu mais amo, nada a dizer de sua foto, que contemplo sem jamais poder aprofundá-la, transformá-la. O único "pensamento" que posso ter é o de que no extremo dessa primeira morte está inscrita minha própria morte; entre as duas, mais nada, a não ser esperar; não tenho outro recurso que não essa *ironia*: falar do "nada a dizer".

Não posso transformar a Foto a não ser em dejeto: ou a gaveta ou a cesta de lixo. Não somente ela tem em geral o destino do papel (perecível), como também, mesmo que esteja fixada em suportes mais duros, não se torna menos mortal: como um organismo vivo, nasce dos próprios grãos de prata que germinam, desabrocha por um instante, depois envelhece. Atacada pela luz, pela umidade, ela empalidece, extenua-se, desaparece; só resta jogá-la fora. As sociedades antigas procuravam fazer com que a lembrança, substituto da vida, fosse eterna e que pelo menos a coisa que falasse da Morte fosse imortal: era o Monumento. Mas ao fazer da Fotografia, mortal, o testemunho geral e como que natural "daquilo que foi", a sociedade moderna renunciou ao Monumento. Paradoxo: o mesmo século inventou a História e a Fotografia. Mas a História é uma memória fabricada segundo receitas positivas, um puro discurso intelectual que abole o Tempo mítico; e a Fotografia é um testemunho seguro, mas fugaz; de modo que, hoje, tudo prepara nossa espécie para essa impotência: não poder mais, em breve, conceber, afetiva ou simbolicamen-

Bruno Nuytten

te, a *duração*: a era da Fotografia é também a das revoluções, das contestações, dos atentados, das explosões, em suma, das impaciências, de tudo o que denega o amadurecimento. — E sem dúvida o espanto do "*Isso foi*" também desaparecerá. Já desapareceu. Sou, não sei por que, uma de suas últimas testemunhas (testemunha do Inatual), e este livro é o seu traço arcaico.

O que será abolido com essa foto que amarelece, empalidece, apaga-se e um dia será jogada no lixo, se não por mim — muito supersticioso para isso —, pelo menos quando de minha morte? Não somente a "vida" (isso esteve vivo, posado vivo diante da objetiva), mas também, às vezes, como dizer? o amor. Diante da única foto em que vejo meu pai e minha mãe juntos, que sei que se amavam, penso: é o amor como tesouro que desaparecerá para sempre; pois quando eu não estiver mais vivo, ninguém poderá mais testemunhá-lo: não restará mais que a indiferente Natureza. Este é um dilaceramento tão agudo, tão intolerável, que, sozinho contra seu século, Michelet concebeu a História como uma Declaração de

amor: perpetuar, não somente a vida, mas também o que ele chamava, em seu vocabulário, hoje fora de moda, de o Bem, a Justiça, a Unidade, etc.

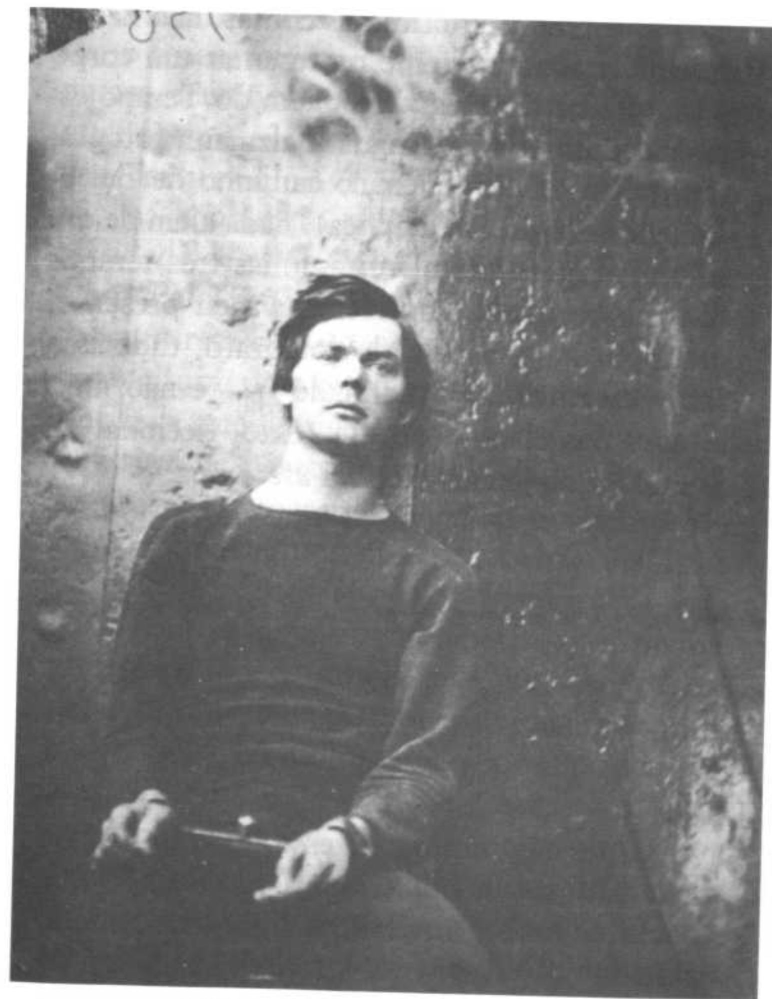
39

Na época (no início deste livro: já está longe) em que me interrogava sobre minha ligação com certas fotos, eu julgava poder distinguir um campo de interesse cultural (o *studium)* e essa zebrura inesperada que às vezes vinha atravessar esse campo e que eu chamava de *punctum*. Sei agora que existe um outro *punctum* (um outro "estigma") que não o "detalhe". Esse novo *punctum,* que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema ("*isso-foi*"), sua representação pura.

Em 1865, o jovem Lewis Payne tentou as-

sassinar o secretário de Estado americano, W. H. Seward. Alexander Gardner fotografou-o em sua cela; ele espera seu enforcamento. A foto é bela, o jovem também: trata-se do *studium*. Mas o *punctum* é: *ele vai morrer*. Leio ao mesmo tempo: *isso será* e *isso foi*; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. Ao me dar o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia me diz a morte no futuro. O que me punge é a descoberta dessa equivalência. Diante da foto de minha mãe criança, eu me digo: ela vai morrer: estremeço, tal como o psicótico de Winnicott, *por uma catástrofe que já ocorreu*. Que o sujeito já esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe.

Esse *punctum*, mais ou menos apagado sob a abundância e a disparidade das fotos de atualidade, pode ser lido abertamente na fotografia histórica: nela há sempre um esmagamento do Tempo: isso está morto e isso vai morrer. Essas duas garotas que olham um aeroplano primitivo sobre sua aldeia (estão vestidas como minha mãe criança, brincam de arco), como estão vivas! Têm toda a vida diante delas; mas também estão mortas (hoje), elas portanto *já* estão



"Ele está morto e vai morrer."

Alexander Gardner: Retrato de Lewis Payne, 1865.

mortas (ontem). No fim das contas, não há necessidade alguma de me representar um corpo para que eu sinta essa vertigem do Tempo esmagado. Em 1850, August Salzmann fotografou, perto de Jerusalém, o caminho de Beith-Lehem (ortografia da época): nada além de um solo pedregoso, de oliveiras; mas três tempos conturbam minha consciência: meu presente, o tempo de Jesus e o do fotógrafo, tudo isso sob a instância da "realidade" — e não mais através das elaborações do texto, ficcional ou poético, que jamais é crível *até a raiz*.

40

Porque há sempre nela esse signo imperioso de minha morte futura, cada foto, ainda que aparentemente a mais bem ligada ao mundo excitado dos vivos, vem interpelar cada um de nós, um por um, fora de toda generalidade

(mas não fora de toda transcendência). De resto, as fotos, salvo no cerimonial forçado de algumas reuniões tediosas, devem ser olhadas quando se está só. Suporto mal a projeção privada de um filme (não há público suficiente, não há anonimato suficiente), mas tenho necessidade de estar sozinho diante das fotos que olho. Pelo fim da Idade Média, alguns fiéis substituíram a leitura ou a prece coletiva por uma leitura, uma prece individual, baixa, interiorizada, meditativa (*devotio moderna*). Esse é, assim me parece, o regime da *spectatio*. A leitura das fotografias públicas é sempre, no fundo, uma leitura privada. Isso é evidente no caso das fotos antigas ("históricas"), nas quais leio um tempo contemporâneo de minha juventude, ou de minha mãe, ou, mais além, de meus avós, e no qual projeto um ser conturbador, que é o da linhagem cujo termo sou eu. Mas isso também é verdade no caso das fotos que à primeira vista não têm qualquer vínculo, sequer metonímico, com minha existência (por exemplo, todas as fotos de reportagem). Cada foto é lida como a aparência privada de seu referente: a idade da Fotografia corresponde pre-

cisamente à irrupção do privado no público, ou antes à criação de um novo valor social, que é publicidade do privado: o privado é consumido como tal, publicamente (as incessantes agressões da Imprensa contra a vida privada dos artistas famosos e os crescentes embaraços da legislação constituem um testemunho desse movimento). Mas como o privado não é apenas um bem (que fica sob as leis históricas da propriedade), como ele é também, mais além, o lugar absolutamente precioso, inalienável, onde minha imagem é livre (livre para abolir-se), como ele é condição de uma interioridade que julgo confundir-se com minha verdade, ou, caso se prefira, com o Intratável de que sou feito, acabo por reconstituir, por uma resistência necessária, a divisão do *público* e do *privado*: quero anunciar a interioridade sem ceder a intimidade. Vivo a Fotografia e o mundo de que ela faz parte de acordo com duas regiões: de um lado, as Imagens, de outro, minhas fotos; de um lado, a indolência, o deslizar, o ruído, o inessencial (mesmo que eu fique abusivamente ensurdecido com isso); de outro, o ardente, o ferido.

(Via de regra, o amador é definido como uma imaturação do artista: alguém que não pode — ou não quer — alçar-se ao domínio de uma profissão. Mas no campo da prática fotográfica, é o amador, ao contrário, que constitui a assunção do profissional: pois é ele que se mantém mais próximo do noema da Fotografia.)

41

Se gosto de uma foto, se ela me perturba, demoro-me com ela. Que estou fazendo, durante todo o tempo que permaneço diante dela? Olho-a, escruto-a, como se quisesse saber mais sobre a coisa ou a pessoa que ela representa. Perdido no fundo do Jardim de Inverno, o rosto de minha mãe é delicado, empalidecido. Em um primeiro movimento, exclamei: "É ela! É exatamente ela! É enfim ela!"

Agora, pretendo saber — e poder dizer perfeitamente — porque, em que é ela. Tenho vontade de envolver com o pensamento o rosto amado, de fazer dele o único campo de uma observação intensa; tenho vontade de ampliar esse rosto para vê-lo melhor, para compreendê-lo melhor, para conhecer sua verdade (e às vezes, ingênuo, confio essa tarefa a um laboratório). Creio que ao ampliar o detalhe "em cascata" (cada clichê engendrando detalhes menores que no estágio precedente), vou enfim chegar ao ser de minha mãe. O que Marey e Muybridge fizeram, como *operatores*, quero fazer como *spectator*: decomponho, amplio e, se podemos dizê-lo: *ralento*, para ter tempo de enfim *saber*. A Fotografia justifica esse desejo, mesmo que não o satisfaça: só posso ter a esperança louca de descobrir a verdade porque o noema da Foto é precisamente *isso foi* e porque vivo na ilusão de que basta limpar a superfície da imagem para ter acesso *ao que há por trás*: escrutar quer dizer virar a foto, entrar na profundidade do papel, atingir sua face inversa (o que está oculto é, para nós, ocidentais, mais "verdadeiro" do que o que está visível). Infelizmente, escruto em vão, nada descubro: se amplio, não há nada além do grão do papel: desfaço a imagem em proveito de sua matéria; e se não amplio, se me contento em escrutar, obtenho apenas esse único saber, possuído há muito tempo, desde meu primeiro olhar: que isso efetivamente foi: as voltas não deram em nada. Diante da Foto do Jardim de Inverno, sou um mau sonhador que estende em vão os braços para a posse da imagem; sou Golaud a exclamar "Vida miserável!", porque jamais saberá a verdade sobre Mélisande. (Mélisande não esconde, mas não fala. Assim é a Foto: não pode *dizer* o que ela dá a ver.)

42

Se meus esforços são dolorosos, se estou angustiado, é porque às vezes me aproximo, estou quente: em tal foto, creio perceber os

lineamentos da verdade. É o que acontece quando julgo tal foto "parecida". No entanto, ao refletir sobre isso, sou obrigado a me perguntar: quem parece com quem? A semelhança é uma conformidade, mas a quê? a uma identidade. Ora, essa identidade é imprecisa, imaginária mesmo, a ponto de eu poder continuar a falar de "semelhança", sem jamais ter visto o modelo. Isso é o que ocorre com a maioria dos retratos de Nadar (ou, hoje, de Avedon): Guizot é "parecido", porque está conforme a seu mito de homem austero; Dumas, dilatado, expansivo, porque conheço sua suficiência e sua fecundidade; Offenbach, porque sei que sua música tem algo de espirituoso (dizem); Rossini parece falso, malévolo (parece, portanto está parecido); Marceline Desbordes-Valmore reproduz em seu rosto a bondade um pouco simplória de seus versos; Kropotkine tem os olhos claros do idealismo anarquizante, etc. Vejo-os todos, posso espontaneamente dizer que são "parecidos", já que estão conformes ao que espero deles. Prova *a contrario*: eu, que me sinto um sujeito incerto, amítico, como poderia eu me achar parecido? Pareço



"Marceline Desbordes-Valmore reproduz em seu rosto a bondade um pouco simplória de seus versos."

Nadar: Marceline Desbordes-Valmore, 1857.

apenas com outras fotos de mim mesmo, e isso ao infinito; todo mundo é sempre apenas a cópia de uma cópia, real ou mental (quando muito posso dizer que em certas fotos *eu me suporto,* ou não, segundo me ache conforme à imagem que eu gostaria dar de mim mesmo). Sob uma aparência banal (é a primeira coisa que se diz de um retrato), essa analogia imaginária é plena de extravagância: X me mostra a foto de um de seus amigos, de que me falou e que eu jamais vi; todavia, digo para mim mesmo (não sei por quê): "Estou certo de que Sylvain não é assim." No fundo, uma foto parece com qualquer um, salvo com aquele que ela representa. Pois a semelhança remete à identidade do sujeito, coisa derrisória, puramente civil, até mesmo penal; ela o dá "enquanto ele mesmo", ao passo que eu quero um sujeito "tal que em si mesmo". A semelhança me deixa insatisfeito e como que cético (é essa decepção triste que sinto diante das fotos comuns de minha mãe — ao passo que a única foto que me deu o deslumbramento de sua verdade é precisamente uma foto perdida, distante, que não parece com ela, a de uma criança que não conheci).

43

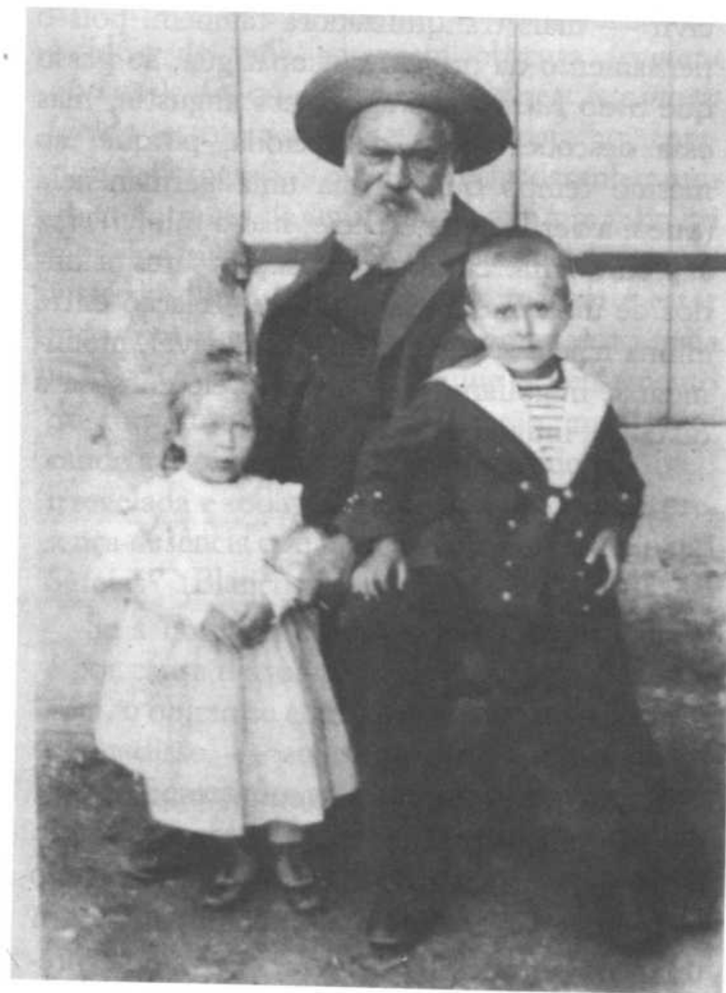
Mas eis algo mais insidioso, mais penetrante que a semelhança: a Fotografia, às vezes, faz aparecer o que jamais percebemos de um rosto real (ou refletido em um espelho): um traço genético, o pedaço de si mesmo ou de um parente que vem de um ascendente. Em tal foto, tenho o "focinho" da irmã de meu pai. A Fotografia dá um pouco de verdade, com a condição de retalhar o corpo. Mas essa verdade não é a do indivíduo, que permanece irredutível; é a da linguagem. Às vezes me engano, ou pelo menos hesito: um medalhão representa o busto de uma jovem mulher e seu filho: somos certamente minha mãe e eu; mas não, são sua mãe e seu filho (meu tio); não vejo isso tanto

nas roupas (a foto, sublimada, não as mostra) quanto na estrutura do rosto; entre o de minha avó e o de minha mãe, houve a incidência, a zebrura do marido, do pai, que refez o rosto, e assim consecutivamente até eu (o bebê? nada de mais neutro). Do mesmo modo, essa foto de meu pai criança: nada a ver com suas fotos de homem; mas alguns pedaços, alguns lineamentos ligam seu rosto ao de minha avó e ao meu — de certo modo para além dele. A fotografia pode revelar (no sentido químico do termo), mas o que ela revela é uma certa persistência da espécie. Por ocasião da morte do príncipe de Polignac (filho do ministro de Carlos X), Proust diz que "seu rosto permanecera o de sua linhagem, anterior a sua alma individual". A Fotografia é como a velhice: mesmo resplandecente, ela descarna o rosto, manifesta sua essência genética. Proust (ainda ele) diz que Charles Haas (modelo de Swann) tinha um nariz pequeno sem curvatura, mas que a velhice lhe tinha apergaminhado a pele, fazendo aparecer o nariz judeu.

L. P. Quint, 49

Painter, I, 138

A linhagem proporciona uma identidade mais forte, mais interessante que a identidade



O Tronco.

Foto: Coleção do autor.

civil — mais tranqüilizadora também, pois o pensamento da origem nos apazigua, ao passo que o do futuro nos agita, nos angustia; mas essa descoberta nos decepciona, porque, ao mesmo tempo que afirma uma permanência (que é a verdade da espécie, não a minha), faz explodir a diferença misteriosa dos seres oriundos de uma mesma família: que relação entre minha mãe e seu ancestral, formidável, monumental, hugoliano, de tal modo ele encarna a distância inumana do Tronco?

44

É preciso, portanto, que eu me renda a essa lei: não posso aprofundar, penetrar a Fotografia. Posso apenas varrê-la com o olhar, como uma superfície imóvel. A Fotografia é *chã*, em todos os sentidos da palavra, eis o que é preciso que eu admita. É equivocadamente que

em virtude de sua origem técnica associam-na à idéia de uma passagem obscura (*camera obscura*). O que se deveria dizer é *camera lucida* (este era o nome desse aparelho, anterior à Fotografia, que permitia desenhar um objeto através de um prisma, com um olho no modelo, outro no papel); pois, do ponto de vista do olhar, "a essência da imagem é estar toda fora, sem intimidade, e no entanto mais inacessível e misteriosa do que o pensamento do foro íntimo; sem significação, mas invocando a profundidade de todo sentido possível; irrevelada e todavia manifesta, tendo essa presença-ausência que faz a atração e o fascínio das Sereias" (Blanchot).

Se a Fotografia não pode ser aprofundada, é por causa de sua força de evidência. Na imagem, o objeto se entrega em bloco e a vista está Sartre, 21
certa disso — ao contrário do texto ou de outras percepções que me dão o objeto de uma maneira vaga, discutível, e assim me incitam a desconfiar do que julgo ver. Essa certeza é soberana porque tenho o vagar de observar a fotografia com intensidade; mas também será inútil prolongar essa observação, ela não me

ensina nada. É justamente nessa interrupção da interpretação que se encontra a certeza da Foto: esgoto-me em constatar que *isso foi*; para qualquer um que tenha uma foto na mão, está aí uma "crença fundamental", uma "Urdoxa", que não pode ser desfeita por nada, a não ser que me provem que essa imagem *não é* uma fotografia. Mas também, infelizmente, é na proporção de sua certeza que nada posso dizer dessa foto.

45

Todavia, na medida em que se trata de um ser — e não mais de uma coisa — a evidência da Fotografia tem um alcance completamente diferente. Ver fotografados uma garrafa, um ramo de íris, uma galinha, um palácio, envolve apenas a realidade. Mas um corpo, um rosto, e sobretudo, com freqüência, os de um ser ama-

do? Já que a Fotografia (este é seu noema) *autentifica* a existência de tal ser, quero encontrá-lo por inteiro, ou seja, em essência, "tal que em si mesmo", para além de uma simples semelhança, civil ou hereditária. Aqui, a platitude da Foto torna-se mais dolorosa; pois ela só pode responder a meu desejo louco com algo indizível: evidente (é a lei da Fotografia) e todavia improvável (não posso prová-lo). Esse algo é o *ar*.

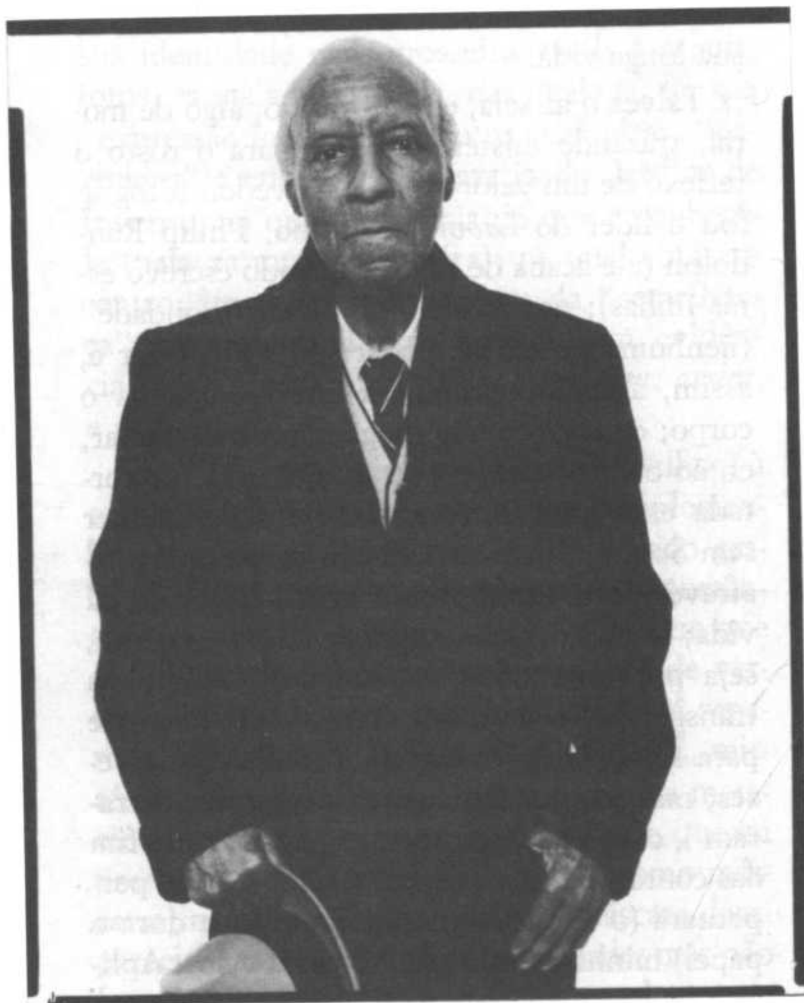
O *ar* de um rosto é indecomponível (na medida em que posso decompor, provo ou recuso, em suma, duvido, desvio da Fotografia, que por natureza é inteiramente evidência: a evidência é o que não *quer* ser decomposto). O ar não é um dado esquemático, intelectual, tal como o é uma silhueta. O ar também não é uma simples analogia — por mais intensificada que seja —, tal como o é a "semelhança". Não, o ar é essa coisa exorbitante que induz do corpo à alma — *animula,* pequena alma individual, boa em um, má em outro. Assim, eu percorria as fotos de minha mãe seguindo uma via iniciática que me levava a esse grito, fim de toda linguagem: "*É isso!*": de início, algu-

mas fotos indignas, que me davam dela apenas sua identidade mais grosseira, civil: a seguir, fotos, as mais numerosas, nas quais eu lia sua "expressão individual" (fotos analógicas, "parecidas"); enfim, a Fotografia do Jardim de Inverno, na qual faço mais do que reconhecê-la (palavra muito grosseira): na qual eu a encontro: brusco despertar, fora da "semelhança", *satori* no qual as palavras falham, evidência rara, talvez única, do "*Assim, sim, assim, e nada mais*".

O ar (chamo assim, por falta de melhor, à expressão de verdade) é como que o suplemento intratável da identidade, o que é dado graciosamente, despojado de qualquer "importância": o ar exprime o sujeito, na medida em que ele não se dá importância. Nessa foto de verdade, o ser que amo, que amei, não está separado dele mesmo: enfim ele coincide. E, mistério, essa coincidência é como que uma metamorfose. Todas as fotos de minha mãe que eu passava em revista eram um pouco como máscaras; na última, bruscamente, a máscara desaparecia: restava uma alma, sem idade, mas não fora do tempo, já que esse ar era aquele que eu

via, consubstancial a seu rosto, a cada dia de sua longa vida.

Talvez o ar seja, em definitivo, algo de moral, trazendo misteriosamente para o rosto o reflexo de um valor de vida? Avedon fotografou o líder do *Labor* americano, Philip Randolph (ele acaba de morrer quando escrevo estas linhas); na foto leio um ar de "bondade" (nenhuma pulsão de poder: *é certo*). O ar é, assim, a sombra luminosa que acompanha o corpo; e se a foto não chega a mostrar esse ar, então o corpo vai sem sombra, e uma vez cortada essa sombra, como no mito da Mulher sem Sombra, resta apenas um corpo estéril. É através desse umbigo sutil que o fotógrafo dá vida; se ele não sabe, seja por falta de talento, seja por falta de oportunidade, dar à alma transparente sua sombra clara, o sujeito morre para sempre. Fui fotografado milhares de vezes; mas se esses milhares de fotógrafos "erraram", cada um deles, meu ar (e talvez, no fim das contas, eu não o tenha?), minha efígie perpetuará (o tempo, afinal limitado, que dura o papel) minha identidade, não meu valor. Aplicado a quem amamos, esse risco é dilacerante:



"Nenhuma pulsão de poder."

R. Avedon: A. Philip Randolph (A Família, 1976).

posso, por toda a vida, ficar privado da "imagem verdadeira". Já que nem Nadar nem Avedon fotografaram minha mãe, a sobrevida dessa imagem deveu-se ao acaso de uma foto tirada por um fotógrafo do interior, que, mediador indiferente, ele próprio morto depois, não sabia que o que ele fixava era a verdade — a verdade para mim.

46

Ao querer obrigar-me a comentar as fotos de uma reportagem sobre serviços médicos de urgência, vou aos poucos rasgando as notas que tomo. O quê, nada a dizer da morte, do suicídio, do ferimento, do acidente? Não, nada a dizer dessas fotos nas quais vejo blusas brancas, macas, corpos estendidos no chão, estilhaços de vidro, etc. Ah, se houvesse apenas um olhar, o olhar de um sujeito, se alguém, na

foto, me olhasse! Pois a Fotografia tem esse poder — que ela perde cada vez mais, na medida em que a pose frontal é considerada arcaica — de me olhar *direto nos olhos* (eis, de resto, uma nova diferença: no filme, ninguém jamais me olha: é proibido — pela Ficção).

O olhar fotográfico tem algo de paradoxal, que às vezes encontramos na vida: outro dia, no café, um adolescente, sozinho, percorria a sala com os olhos; de vez em quando seu olhar pousava em mim; eu tinha então a certeza de que ele me *olhava*, sem, no entanto, estar certo de que ele me *via*: distorção inconcebível: como olhar sem ver? Diríamos que a Fotografia separa a atenção da percepção, e liberta apenas a primeira, todavia impossível sem a segunda; trata-se, coisa aberrante, de uma noese sem noema, um ato de pensamento sem pensamento, uma mirada sem alvo. No entanto, é esse movimento escandaloso que produz a mais rara qualidade de um ar. Eis o paradoxo: como se pode ter o ar inteligente sem pensar em nada de inteligente, quando se olha esse pedaço de baquelita negra? É que o olhar,



"Como se pode ter
o ar inteligente sem pensar
em nada de inteligente?"

A. Kertész: Piet Mondrian em seu ateliê, Paris, 1926.



*"Ele não olha nada;
ele retém para dentro
seu amor e seu medo:
é isto o Olhar."*

A. Kertész: O cãozinho, Paris, 1928.

ao fazer a economia da visão, parece retido por algo interior. Esse menino pobre que tem nas mãos um cachorrinho recém-nascido e que inclina o rosto para ele (Kertész, 1928) olha a objetiva com olhos tristes, ciumentos, medrosos: que pensatividade digna de pena, dilacerante! De fato, ele não olha nada; ele *retém* para dentro seu amor e seu medo: é isto o olhar.

Ora, o olhar, se insiste (e ainda mais se perdura, atravessa, com a fotografia, o Tempo), o olhar é sempre virtualmente louco: é ao mesmo tempo efeito de verdade e efeito de loucura. Em 1881, animados de um belo espírito científico e procedendo a uma pesquisa sobre a fisiognomonia dos doentes, Galton e Mohamed publicaram pranchas de rostos. Conclui-se, é bem verdade, que não se podia ler a doença nelas. Mas como todos esses doentes ainda me olham, quase cem anos mais tarde, tenho a idéia contrária: quem olha direto nos olhos é louco.

Tal seria o "destino" da Fotografia: ao me fazer crer (é verdade que uma vez em quantas?) que encontrei "a verdadeira fotografia Calvino

total", ela realiza a confusão inaudita da realidade ("*Isso foi*") e da verdade ("*É isso!*"); ela se torna ao mesmo tempo cansativa e exclamativa; ela leva a efígie a esse ponto louco em que o afeto (o amor, a compaixão, o luto, o ardor, o desejo) é fiador do ser. Ela então se aproxima, efetivamente, da loucura, reúne-se à "verdade louca".

J. Kristeva, Ribettes

47

O noema da Fotografia é simples, banal; nenhuma profundidade: "*Isso foi.*" Conheço nossos críticos: o quê! um livro inteiro (ainda que curto) para descobrir o que sei desde a primeira olhada? — Sim, mas essa evidência pode ser irmã da loucura. A Fotografia é uma evidência intensificada, carregada, como se caricaturizasse, não a figura do que ela representa (é exatamente o contrário), mas sua pró-

pria existência. A imagem, diz a fenomenologia, é um nada de objeto. Ora, na Fotografia, o que coloco não é somente a ausência do objeto; é também, de um mesmo movimento, no mesmo nível, que esse objeto realmente existiu e que ele esteve onde eu o vejo. É aqui que está a loucura; pois até esse dia nenhuma representação podia assegurar-me o passado da coisa, a não ser através de substitutivos; mas com a Fotografia, minha certeza é imediata: ninguém no mundo pode me desmentir. A Fotografia torna-se então, para mim, um *medium* estranho, uma nova forma de alucinação: falsa no nível da percepção, verdadeira no nível do tempo: uma alucinação temperada, de certo modo, modesta, *partilhada* (de um lado, "não está lá", do outro, "mas isso realmente esteve"): imagem louca, com *tinturas* de real.

Procuro mostrar a especialidade dessa alucinação e encontro isto: na noite de um dia em que eu ainda tinha olhado fotos de minha mãe, fui ver, com amigos, o *Casanova* de Fellini; eu estava triste, o filme me entediava; mas quando Casanova se pôs a dançar com a boneca, meus olhos foram atingidos por uma es-

pécie de acuidade atroz e deliciosa, como se eu sentisse de um só golpe os efeitos de uma droga estranha; cada detalhe, que eu vi com precisão, saboreando-o, se assim posso dizer, até o fim, conturbava-me: a esbeltez, a tenuidade da silhueta, como se só houvesse *um pouco* de corpo sob o vestido achatado; as luvas amarrotadas de filosela branca; o leve ridículo (mas que me tocava) da pluma no penteado, esse rosto pintado e todavia individual, inocente: algo de desesperadamente inerte e todavia disponível, oferecido, amante, segundo um movimento angélico de "boa vontade". Pensei então, irresistivelmente, na Fotografia: pois eu podia dizer isso tudo das fotos que me tocavam (com as quais eu fizera a própria Fotografia, por método).

Julguei compreender que havia uma espécie de laço (de nó) entre a Fotografia, a Loucura e algo cujo nome eu não sabia bem. Eu começava por chamá-lo: o sofrimento de amor. Não estava eu, em suma, apaixonado pela boneca felliniana? Não nos apaixonamos por certas fotografias? (Ao olhar fotos do mundo proustiano, apaixono-me por Julia Bartet, pelo

duque de Guiche.) No entanto, não era exatamente isso. Era uma vaga mais ampla que o sentimento amoroso. No amor despertado pela Fotografia (por certas fotos), uma outra música se fazia ouvir, de nome estranhamente fora de moda: a Piedade. Eu reunia em um último pensamento as imagens que me haviam "pungido" (já que essa é a ação do *punctum*), como a da negra de colar pequeno, de sapatos de presilhas. Através de cada uma delas, infalivelmente, eu passava para além da irrealidade da coisa representada, entrava loucamente no espetáculo, na imagem, envolvendo com meus braços o que está morto, o que vai morrer, tal como fez Nietzsche, quando a 3 de janeiro de 1889 lançou-se a chorar ao pescoço de um cavalo martirizado: enlouquecido por causa da Piedade.

Podach, 91

48

A sociedade procura tornar a Fotografia sensata, temperar a loucura que ameaça constantemente explodir no rosto de quem a olha. Para isso ela tem à sua disposição dois meios.

O primeiro consiste em fazer da Fotografia uma arte, pois nenhuma arte é louca. Donde a insistência do fotógrafo em rivalizar com o artista, submetendo-se à retórica do quadro e a seu modo sublimado de exposição. A Fotografia pode ser, de fato, uma arte: quando não há mais nela nenhuma loucura, quando seu noema é esquecido e conseqüentemente sua essência não age mais sobre mim: pensam que diante das *Promeneuses* do comandante Puyo eu me conturbo e exclamo: "*Isso existiu*"? O cinema participa dessa domesticação da fotografia — pelo menos o cinema ficcional, justamente o que é chamado de sétima arte; um filme pode ser louco por artifício, apresentar os signos culturais da loucura, jamais é louco por natureza (por estatuto icô-

nico); ele é sempre o próprio contrário de uma alucinação; é simplesmente uma ilusão; sua visão é sonhadora, não ecmnésica.

O outro meio de tornar a Fotografia sensata é generalizá-la, gregarizá-la, banalizá-la, a ponto de não haver mais diante dela nenhuma outra imagem em relação à qual ela possa se marcar, afirmar sua especialidade, seu escândalo, sua loucura. É isso o que ocorre em nossa sociedade, na qual a Fotografia esmaga com sua tirania as outras imagens: não mais gravuras, não mais pintura figurativa, a não ser, doravante, por submissão fascinada (e fascinante) ao modelo fotográfico. Diante dos clientes de um café, alguém me disse justamente: "Olhe como são apagados; hoje em dia, as imagens são mais vivas que as pessoas." Uma das marcas de nosso mundo talvez seja essa inversão: vivemos segundo um imaginário generalizado. Vejam os Estados Unidos: tudo aí se transforma em imagens: só existem, só se produzem e só se consomem imagens. Exemplo extremo: entrem em uma boate pornô de Nova Iorque; não encontrarão aí o vício, mas apenas seus quadros vivos (de que Mapplethorpe fez

lucidamente algumas fotos); diríamos que o indivíduo anônimo (de modo algum um ator) que aí se faz acorrentar e flagelar, só concebe seu prazer se esse prazer vai ao encontro da imagem estereotipada (deformada) do sado-masoquista: o gozo passa pela imagem: eis aí a grande mutação. Uma tal inversão coloca forçosamente a questão ética: não que a imagem seja imoral, irreligiosa ou diabólica (como alguns declararam quando do advento da Fotografia), mas porque, generalizada, ela desrealiza completamente o mundo humano dos conflitos e dos desejos, sob pretexto de ilustrá-lo. O que caracteriza as sociedades ditas avançadas é que hoje essas sociedades consomem imagens e não crenças, como as do passado; são, portanto, mais liberais, menos fanáticas, mas também mais "falsas" (menos "autênticas") — coisa que traduzimos, na consciência corrente, pela confissão de uma impressão de um tédio nauseabundo, como se a imagem, universalizando-se, produzisse um mundo sem diferenças (indiferente), donde só pode surgir, aqui e ali, o grito dos anarquismos, marginalis-

mos e individualismos: eliminemos as imagens, salvemos o Desejo imediato (sem mediação).

Louca ou sensata? A Fotografia pode ser uma ou outra: sensata se seu realismo permanece relativo, temperado por hábitos estéticos ou empíricos (folhear uma revista no cabeleireiro, no dentista); louca, se esse realismo é absoluto e, se assim podemos dizer, original, fazendo voltar à consciência amorosa e assustada a própria letra do Tempo: movimento propriamente revulsivo, que inverte o curso da coisa e que eu chamarei, para encerrar, de *êxtase* fotográfico.

Essas são as duas vias da Fotografia. Cabe a mim escolher, submeter seu espetáculo ao código civilizado das ilusões perfeitas ou afrontar nela o despertar da intratável realidade.

15 de abril — 3 de junho de 1979.

REFERÊNCIAS

I. TEXTOS

BECEYRO (Raul), *Ensayos sobre fotografia,* México, Arte y Livros, 1978.

BOURDIEU (P.) (sob a direção de), *Un art moyen,* Paris, Minuit (Le sens commun), 1965.

CALVINO (I.), "L'apprenti photographe", novela traduzida por Danièle Sallenave, *Le Nouvel Observateur, Spécial Photo,* n.º 3, junho de 1978.

CHEVRIER (J. F.) e THIBAUDEAU (J.), "Une inquiétante étrangeté", *Le Nouvel Observateur, Spécial Photo,* n.º 3, junho de 1978.

Encyclopaedia Universalis, verbete "Photographie".

FREUND (G.), *Photographie et Société,* Paris, Seuil (Points), 1974.

GAYRAL (L. F.), "Les retours au passé", *La folie, le temps, la folie,* Paris, U.G.E., 10 X 18, 1979.

GOUX (J. J.), *Les Iconoclastes,* Paris, Seuil, 1978.

HUSSERL, citado por Tatossian (A.), "Aspects phénoménologiques du temps humain en psychiatrie". *La folie, le temps, la folie,* Paris, U.G.E., 10 X 18, 1979.

KRISTEVA (J.), *Folle vérité. . .,* Séminaire de Julia Kristeva, édité par J.-M. Ribettes, Paris, Seuil (Tel Quel), 1979.

LACAN (J.), *Le séminaire, Livre XI*, Paris, Seuil, 1973.

LACOUE-LABARTHE (Ph.), "La césure du spéculatif", *Hölderlin: l'Antigone de Sophocle,* Paris, Christian Bourgois, 1978.

LEGENDRE (P.), "Où sont nos droits poétiques?", *Cahiers du Cinéma*, 297, fevereiro de 1979.

LYOTARD (J. F.), *La Phénoménologie*, Paris, P.U.F. (Que sais-je?), (1976).

MORIN (Edgar), *L'homme et la mort*, Paris, Seuil (Points), 1970.

PAINTER (G. D.), *Marcel Proust*, Paris, Mercure de France, 1966.

PODACH (E. F.), *L'effondrement de Nietzsche*, Gallimard (Idées), 1931, 1978.

PROUST, *A la recherche du temps perdu*, Paris, N.R.F. (Pléiade).

QUINT (L. P.), *Marcel Proust*, Paris, Sagittaire, 1925.

SARTRE (J.-P.), *L'Imaginaire*, Gallimard (Idées), 1940.

SONTAG (Susan), *La Photographie*, Paris, Seuil, 1979.

TRUNGPA (Chögyam), *Pratique de la voie tibétaine*, Seuil, Paris, 1976.

VALÉRY (P.), *Oeuvres*, tome I. Introduction biographique, N.R.F. (Pléiade).

WATTS (A. W.), *Le Bouddhisme Zen*, Paris, Payot, 1960.

II. ÁLBUNS E REVISTAS

BERL (Emmanuel), *Cent ans d'Histoire de France*, Paris, Arthaud, 1962.

NEWHALL (Beaumont), *The History of Photography*, The Museum of Modern Art, New York, 1964.

Creatis, n.° 7, 1978.

Histoire de la Photographie française des origines à 1920, Creatis, 1978.

André Kertész, Nouvel Observateur, Delpire, 1976.

André Kertész, Centre national d'Art et de Culture Georges Pompidou, Contre-Jour, 1977.

Nadar, Turin, Einaudi, 1973.

Photo, n.° 124 (janeiro de 1978) e n.° 138 (março de 1979).

Photo-Journalisme, Fondation nationale de la Photographie (Exposition, Musée Galliera, nov.-dez. de 1977).

Rolling Stone (U.S.A.), 21 de outubro de 1976, n.° 224.

August Sander, Nouvel Observateur, Delpire, 1978.

Spécial Photo, Nouvel Observateur, n.° 2, nov. de 1977.

FOTÓGRAFOS CITADOS

ILUSTRAÇÕES

Nicéphore Niepce: *A mesa posta,* cerca de 1822 (Musée Nicéphore Niepce), 131
Alexander Gardner: *Retrato de Lewis Payne,* 1865, 143
Nadar: *Marceline Desbordes-Valmore,* 1857 (© Arch. Phot. Paris/S.P.A.D.E.M.), 151
Foto particular: coleção do autor, 155
Richard Avedon: *A. Philip Randolph* (A Família, 1976), 162
André Kertész: *Piet Mondrian em seu ateliê,* Paris, 1926, 165
André Kertész: *O cãozinho,* Paris, 1928, 166

Os *Cahiers du cinéma* e o autor agradecem aos artistas que autorizaram a reprodução de algumas de suas obras, bem como aos diferentes órgãos que contribuíram para a ilustração deste livro.

I

II

Referências: